المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية

د. سلطانة غريز







المرجعيات الثّقافيّة
في التّجربــة الشّعريّــة العربيّــة

....

دراسة نقدية لتجربة عدنان الصائغ أنموذجاً

عنوان الكتاب: المرجعيات الثّقافيّة في التّجربة الشّعريّة العربيّة: دراسة نقدية لتجربة عدنان الصائغ أنموذجاً

المؤلفة: د. سلطانة غريز (كاتبة من الأردن)

الطبعة الأولى: 2025 م - 1446 هـ

عدد الصفحات: 317

الموقع: الأردن ـ عمّان: الرابية: ش. الشريف ناصر بن جميل، بناية الدوحة

هاتف : 5522544 (9626+) - 798414420 (962+)

البريد الإلكتروني: info@azmena.net

الموقع الإلكتروني: www.azmena.net

تطبيقات التواصل: @dar_azmena

المالك: د. يوسف ربابعة

الإخراج الفني والتنسيق: إحسان الناطور ونسرين العجو

لوحة الغلاف: الفنانة رؤى أبو صيني (رقية أبوصيني)

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2023/5/2341)

بيانات الفهرسة الأولية

عنوان الكتاب:	المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية
تأليف:	غريز، سلطانة محمد رضوان
بيانات النشر:	عجلون: سلطانة محمد رضوان غريز، 2023
الوصف العادي:	317 صفحة
رقم التصنيف:	811.9
الواصفات:	/ الشعر العربي// المرجعيات// الأدب العربي// العصر الحديث
الطبعة:	الأولى

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفة ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية

الردمك: ISBN 978- 9957 - 09 - 917 - 6

(الآراء الواردة في الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة)

المرجعيات الثّقافيّة
في التّجربــة الشّعريّــة العربيّــة

....

دراسة نقدية لتجربة عدنان الصائغ أنموذجاً

د. سلطانة غريز





طُبع بدعم من وزارة الثقافة
2 0 2 4


تليجرام
هنا
سور الأزبكية

الإهداء

إلى من خط طريق حياتي، وأضاء لي السبيل

أبي العزيز

إلى من الجنة تحت أقدامها، مَوْئِل الحنان والعطاء

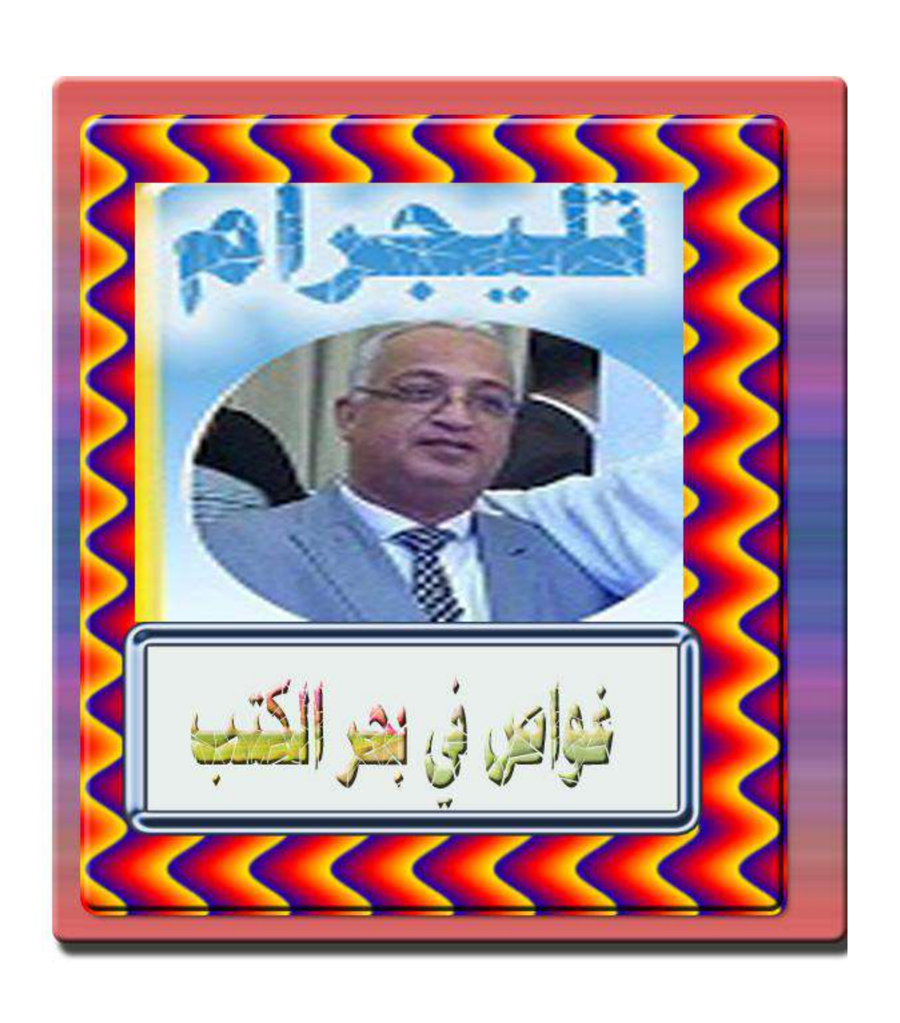
أمي الحبيبة

إلى من شاطرني الحياة، وتحمل معي أعباءها

ولدي الحبيب (عبدالله)

إلى سندي، ومن أشدد بهم أزري

أخوتي الأعزاء


تليجرام
غواص في بحر الكتب

فهرس المحتويات

الفصل الثاني

الفصل الثّالث

الفصل الرابع

تقديم
من قلم الأستاذ الدكتور بسام موسى قطوس

الفَهم والمَفْهَمَةُ هي من أهم عدد الباحث الجاد في الحفر على المرجعيات الثقافية لأي مبدع ؛ والمرجعيات الثقافية تشير أول ما تشير إلى البحث عن السمات الفارقة أو الملامح المميزة لشعرية أي شاعر باستناده أو غرفه من مرجعيات فكرية: ثقافية ومعرفية وأسطورية ودينية متعددة شكَّلت روافد مهمة يمتح منها الشاعر في بناء قصيدته، أو مشروعه الشعري، وإعادة إنتاج شعريته الخاصة وفق رؤيته الخاصة.

والحفر على مرجعيات الشاعر الثقافية لا يعني بحال من الأحوال التخلِّي عن إدراك الوعي الجمالي في الشعر المدروس، وهو وعي متغير ومتطور وتراكمي؛ فالكتابة الشعرية شكل من أشكال الإزاحة الأسلوبية أو الانتهاك الذي ينقل الإحساس بالأشياء ليس كما نعرفها بل كما ندركها؛ آية ذلك أن الإدراك غاية جمالية بحد ذاتها وينبغي إطالة أمدها.

وحين نهدت الباحثة سلطانة غريز للتصدي لبحث "المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية للشاعر العربي عدنان الصائغ"، فقد افترضت مسبقاً وجود تلك المرجعيات، فبدأت تبحث وتنقب في بواطن المنجز الشعري للصائغ لتجده متعدد المراجع الثقافية والمنابع الفكرية: دينية وأدبية وأسطورية وتاريخية ليعيد صياغتها على وفق رؤية فكرية وجمالية جديدة، موضحة إسهام تلك المرجعيات في بناء نص شعري حداثي، وأثرها الفاعل في رفد المنجز الشعري القائم على المواءمة

والتناغم في استدعاء المخزون الثقافي لإبداع المتشكل النصي بكل محمولاته الدينية والتاريخية والأسطورية، وسواها.

وهذا يعني من طرف آخر خفي اعترافاً بأن النص الشعري هو بنية فنية وجمالية تمتح من أنساق ثقافية متجددة، تكشف عن ثقافة الشاعر وقدرته على إعادة إنتاج تلك الثقافة ومرجعياتها المتعددة: دينية، وأدبية، وأسطورية، ومعرفية.

وإذا كان الشاعر الصائغ قد نجح في إبداع نص شعري مكتنز ونابض بالحياة محققاً نزوعاً حداثياً في رفد الشعرية العربية بمدونة غنية من خلال تطويع مخزونه الثقافي وقراءاته المتنوعة من تاريخ، وفلسفة، وأساطير وقصص وروايات، خدمة لرؤيته الجمالية ورؤيته الآيديولوجية، فقد نجحت الدكتورة سلطانة في الحفر على تلك المرجعيات وكيفية توظيفها برؤية جديدة.

وبعد؛

فلا شك أن الوعي النقدي الذي امتلكته الدكتورة سلطانة مكَّنها من عبور نص شعري غني ومكتنز بالفكر والمعرفة، وتفكيك نسيجه، مستحضرة البعدين الفكري والجمالي في المنجز الشعري للشاعر العربي الكبير عدنان الصائغ، وتجربته التي كشفت عن مرونته في التفاعل مع المرجعيات الثقافية بروافدها المتعددة.

وأترك للقارئ الكريم حرية تلقِّي هذا العمل الأكاديمي الجاد، متمنياً لهم قراءة نافعة.

أ.د. بسام موسى قطوس

أستاذ النقد الحديث

رئيس قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة اليرموك

إربد، 16/ 9/ 2024

المقدمة

اتجهت الدراسات النّقديّة المعاصرة في مرحلة ما بعد الحداثة إلى التّخلّي عن التّأويلات المحايثة، واتجهت إلى ربط النّصّ بمحيطه، والبحث عن العالم أفقيًّا وعموديًّا في النّصّ، ومن بين الطروحات النّقديّة التي أفرزتها هذه المرحلة، النظر إلى النّصّ في ضوء التّراكم الثّقافي على اختلاف المرجعيّات التي أنتجته، وهذه القراءة المزدوجة (للنّصّ الغائب والحاضر)، عرفها النّصّ الشّعري الحديث عبر جملة من المتلاحقات الثّقافيّة والتّفاعلات النّصّية على المستوى الشّكلي والدّلالي، فغدا بوتقة تتلاقح فيها الذّاكرة العامة في الذّاكرة الخاصة، تتقاطع وتنصهر في الانفتاح على الذّاكرة الثّقافيّة وبلورتها في المتشكّل النّصّي، فيستحيل به الدّخيل إلى أصيل، ذلك لأنّ النّصّ يتمظهر من خلال علاقته بالجوانب السّياسيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة وكذلك علاقته بأديولوجيا وسوسيولوجيا الثّقافة المنفتحة زمانيًّا بوصفها مادة معرفيّة ومرجعيّة شعريّة، وعلى حد تعبير رولان بارت (Rolland Barthes) "فالكتابة الشّعريّة هي فتح الذّات لكل ما يأتي من الآخرين، للأصوات المتعددة، والنّصّ هو الانتقال من ثقافة الآخر إلى متعة الكتابة التي يغدو فيه التّناص عملًا لذاكرة المبدع الحصيف والمتلقّي الكفء"[1].

والنظرة المتأنيّة في تلك المتون المعاصرة، تسفر عن حضور الذّات الشّاعرة الواعيّة لاختراق وعي المتلقّي رؤيويًّا، فتتخذ من لغة الشّعر بما تحمله من معانٍ مكثّفة تختصر

(1) بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001م، ص8.

التّوجّهات والرؤىٰ الفكريّة، مصادر عمق وثراء دلالي وإيحائي، تأتت من التّراكمات التّاريخيّة، والمعتقدات الدّينيّة، والأسطوريّة، والانتماءات الأدبيّة، والأبعاد الفلسفيّة المتفاعلة في نسيج الخطاب الشّعريّ الحداثي، فالنّصوص الغائبة في ذاكرته أدمجت وتفاعلت معه.

واستنادًا إلىٰ هذه الرؤية يظهر مفهوم المرجعيّات الثّقافيّة في الخطابات الشّعريّة قديمها وحديثها في ظلّ تشكيلة لغوية قائمة علىٰ ذاكرة تموج بالقراءات السّابقة والخلفيات المعرفيّة المتشعبة، والتّجارب المتنوعة، تتجاذبها إنسانيتّه المنصهرة في أعماق الواقع وفق فلسفة" إعادة استخدام المعارف ومدركات متراكمة اختزنتها ذاكرة المبدع، وأفادت من إمكاناتها في لحظة الإبداع"[1]، بما يعكس ذاتيّة المبدع، فيحمل هذا العالم النّصّي الخصب توجهاته وتفاعله واجتراره للمكنون المعرفي بما يتلاءم وبوحه الإبداعي الخاضع للعلاقة الجدليّة بين الذّاكرة الثّقافيّة ومعادلة الحال في المتجسّد النّصّي.

ويتبوأ هذا المصطلح النّقديّ (المرجعيّات الثّقافيّة) مكانة متميزة في مجال النّقد الأدبي، وترجع أهميته للمكانة المؤثرة في توجيه المتلقّي للمصادر والمنطلقات الفكريّة والذاتيّة في السّياق النّصّي، مما يجعل قضية المرجعيّات ولادة طبيعيّة (لنظرية التلقّي والتّأويل)، إذ تحول الدور الرئيس في عملية التّأويل إلىٰ القارئ وما لديه من ذخيرة معرفيّة تشتبك مع بنيات النّصّ، وصولًا إلىٰ نسق جامع للنقد الخارجي والداخلي، ومن ثم إضاءة المناطق المعتمة في النّصّ، وملء الفراغ المعرفي المفقود للكشف عن القصديّة، ومواطن الجمال الفنّي الغائرة منها والظاهرة، فراح النّقاد المعاصرون يدرسونه ضمن جملة من الآليات في إطار سعيهم إلىٰ استنطاق النّصّ الشّعريّ وكشف

---

(1) عبد الرحمن، سعاد، مستويات المرجعية وتجلياتها في الشعر الكويتي، **حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، الكويت، الرسالة، ع198، 2003م، ص16.

مخبوئه، وهذا مافعله بعض من النّقاد العرب[1].

من هنا عمدت الدّراسة إلى تجلية المرجعيّات الثّقافيّة، وآليات توظيفها من خلال الحفر في بواطن المنجز الشّعريّ انطلاقًا من فرضيّة مفادها: استعانة الشّاعر وإفادته من الحقول الثّقافيّة بمصادرها المتنوعة، واشتغالها في متشكّله فنّيًّا ودلاليًّا، فهو يغرف من مناهلها المختلفة، ويتنقّل من الأصول الأسطوريّة إلى المنابع الدّينيّة، ويتحوّل إلى المعارف الأدبيّة، ويصول ويجول في الموروث التّاريخي، فبعد أن أدركها جميعها من مظانها، واستوعبها في مخزون ذاكرته، واستدعاها فيما بعد لتنصهر في نتاجه الإبداعي مع الاحتفاظ بدلالتها الأصيلة، المتوافقة مع ذاته الشّعريّة، وروحه الشّاعريّة، ثم وظّفها بمتشكّل نصّي ضمن رؤية جديدة ولكنه لا يبارح المنطلقات المركزية الأولى للأنموذج المرجعي.

وانطلاقًا من الهدف البحثي الذي يسعى إلى كشف المرجعيّات الثّقافيّة المتنوعة في الفضاء النّصّي، والتي تمثّل منطلقًا فكريًّا تتحكم في التّفكير بشكل عام، وتكمن أهميتها في العمليّات الإبداعيّة، والدّراسات النّقديّة في قدرتها على تحديد الزّاوية المعرفيّة والفلسفيّة التي ينظر من خلالها إلى القضايا الوجوديّة المختلفة، ولهذا السبب تناولت تجربة إبداعيّة عربية، وحاولت تحديد طبيعة المرجعيّات التي وجهت تجربة الصّائغ الشّعرية، وبعد قراءة المدوّنة الشّعريّة، والاقتراب من بنيتها النّصّية، فقد وضعتُ خطّة منهجيّة قائمة على المقاربة النّصّية المقترنة بالتّحليل، مستعينة بعدد من الآليات والإجراءات المنهجيّة، كالاستقراء والاستدلال، التي من شأنها دراسة عيّنة تطبيقيّة وتحليلها فنّيًّا وموضوعيًّا، وبيان مدى التزامه بالمصطلح النّقدي، إذ توقفت عند الأبعاد المنهجيّة والمعرفيّة في تطبيقاته المرجعيّة المتلاقحة والتمازجة نصّيًّا؛ لبيان مدى قدرته في تفتيق الدّلالات الفنّية والجماليّة.

---

(1) (انظر على سبيل المثال: قطوس، بسام، **استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي**، دار الكندي، إربد،1998، وكذلك: **عتبة التأويل وعتمة التشكيل**، طبع بدعم وزارة الثقافة الأردنية، 2011).

وهذه القراءة المرتكزة على التّماس الثّقافيّ في منظومة العلاقة النّصّية، والمتلاقحة مع المبادئ الفكرية والفنية، كان لا بُدَّ منها لتتبّع الأثر المرجعي في المتجسّد النّصّي بالتّحليل والاستكشاف الدّلالي والجمالي، عبر خطة اقتضاها الحال، تنطلق من تقسيم الدراسة إلى أربعة فصول، يسبقها تمهيد، عالج مفهوم المرجعيّات في الأدب والنّقد، عبر مفهمة المرجعيّة لغةً واصطلاحًا، وتجليّاتها وآليات تفعيلها في القراءة النّقدية للنّصوص الشّعريّة، وسبل تبنيّها من المبدع الحصيف، مع الإشارة إلى العلاقة التي تربطها بالشّعر والنّقد الأدبي، متمثّلًا مقولات كتّاب النّقد الأدبي ونظريّاتهم، ومستعرضًا تفسيراتهم، ثمّ الشّروع في تقريبها للمتلقّي.

أمّا الفصل الأوّل الموسوم، بـ (المرجعيّات الدّينيّة)، فقدمت من خلاله توضيحًا ومفهمة للمرجعيّة الدّينيّة، وأهميتها في المنظومة الإبداعيّة والنّقديّة، ومن ثمّ العبور إلى قصائد الصّائغ ضمن ذلك التّوجّه، والتّعاطي مع المرجعيّة الدّينيّة التي جاء نصّ الشّاعر حاضنًا لها، وتسليط الضّوء على تمثّلاتها القرآنية، وشّخصيّاتها الدّينيّة المستدعاة من مضامين القرآن الكريم فضلًا عن قصص الأنبيّاء.

وعُنيّ الفصل الثّاني، بـ (المرجعيّات التّاريخيّة)، بمفهمة المصطلح، وبيان أثاره الموضوعيّة والفنّيّة التي شكّلت أرضيّة خصبة في الشّعر العربي الحديث، وتوضيح مقدار اتّكاء الشّاعر على الموروث التّاريخي عبر قراءة نصّية متمعّنة، لتجلية الأثر المرجعي في نتاجه الإبداعي فنّيًّا وموضوعيًّا، من خلال تقسيمه إلى مبحثين: الأوّل، تناول الحديث عن صور الشّخصيّة التّاريخيّة المستدعاة، للكشف عن صيرورة الشّخصيّات التّاريخيّة في نتاجه الإبداعي، وذهب الثّاني إلى المواقف والأحداث التّاريخيّة التي تحمل رمزًا جزئيًّا في النّصّ، فأصبح لبنة من دعائمة الأساسيّة؛ لتدعيم رؤيويته.

والفصل الثّالث الموسوم بـ (المرجعيّة الأسطوريّة)، ناقشت ملامح تطبيق الثّقافة الأسطوريّة في المتجسّد النّصّي الحداثي، بالقراءة الواعيّة لنماذج تطبيقيّة من شعر

الصّائغ، بعد تأطير المرجعيّة الأسطوريّة، وبيان أثرها في المنتج الشّعري العبق بالمواءمة والتّناغم، من خلال تذويب وامتصاص المقوّمات الأسطوريّة بشخصيّاتها وأحداثها لتتعالق نصيًّا ودلاليًّا في ذاكرة القصيدة، وللضّرورة البحثيّة فقد قسمتها إلى أربعة مباحث: الأوّل، ضمّ الأساطير السّومريّة والبابليّة، والثّاني، تناول الأساطير الهنديّة واليابانيّة، والمبحث الثّالث، عرض للأساطير المصريّة، والرابع، كان يُعنى بالأساطير اليونانيّة والرومانيّة. وعلى الرّغم من اختلاف حضارتها فقد استلهمها، وحاكى روحها ووظّفها في بناء عالمه المنشود.

واشتمل الفصل الرّابع على (المرجعيّة الأدبيّة)، إذ تمّ التّأسيس فيه نظريًّا لِمَفْهَمة المصطلح، وأهميته وأثره في تجديد التّجربة الشّعريّة، وحاولت تجليّة صورة الذّاكرة الثّقافيّة الشّعريّة الخصبة والغنيّة في تنوعها وتعدُّدها، حيثُ تتبعت تمثّلات تجارب الشّعراء السابقين والمعاصرين في مبحثين: تطرّق القسم الأوّل منها إلى تجارب الشّعراء العرب، والثّاني تناول تجارب شعراء الغرب، مبرزًا مواطن التّلاقي والتّلاقح ضمن منظومة العلاقات مع الآخر في شعريها والتّجربة الشّخصيّة أيضًا. كما احتوى الملحق على نبذة مقتضبة من حياة الشّاعر عدنان الصّائغ، وأهم منابعه الثّقافيّة، بما يعزّز الدّراسة ببواعث المرجعيّات واتّجاهاتها.

وخلصت الدّراسة إلى نتيجة مفادها؛ استدعاء المخزون الثّقافي في إبداع المتشكّل النّصّي بكل محمولاته الدّينيّة والتّاريخيّة والأسطوريّة والأدبيّة، محققًا نزوعًا حداثيًا في تجاوز المرتكزات الثقافيّة المتعدّدة من خلال إعادة قراءتها وتشكيلها، وعلى اختلاف مصادرها تمتزج ذخيرته الفكريّة، ومقدرته على تطويع مخزونها خدمة لفكرته النّصّية، إذ تستلهم الذات الشاعرة ما تحمله من مضامين وقيم إنسانيّة وروحيّة ورؤى فنّيّة، بما يتناسب ونزعته الرّؤيويّة، وبنيته الأيديولوجيّة والفكريّة، وتجربته الشّعريّة.

التّمهيد

- ❖ المرجعيّات لغة واصطلاحًا
- ❖ الثّقافة لغة واصطلاحًا
- ❖ المرجعيّات الثّقافيّة

المرجعيّة لغة:

تعود لفظة مرجعيّة في جذرها اللغوي إلى الفعل الثّلاثي (رَجَعَ)، ووردت عند صاحب اللسان: رَجَعَ، يَرْجِع، رَجْعاً، ورُجُوعاً، ورُجْعَى، وَرُجْعَاناً، ومَرْجِعاً، ومَرْجِعَةً: انْصَرَفَ، وفي التَّنْزِيلِ الحَكِيمِ: ﴿إِنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ ٱلرُّجْعَىٰٓ﴾[1]، أي الرُّجُوعَ وَالمرْجِعَ، وفيه ﴿إِلَى ٱللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا﴾[2] أيْ: رُجُوعُكُمْ. وَرَاجَعَ الشَّيْءَ وَرَجَعَ إِلَيْهِ، عَن ابْنِ جِنِّي، وَرَجَعْتُهُ أَرْجِعُهُ، رَجْعاً ومَرْجِعًا وَمَرْجَعًا وَأَرْجَعْتُهُ،[3] وَكُلُّ شَيْءٍ مُرَدَّدٍ مِنْ قَوْلٍ أَوْ فعْلٍ، فهو رَجِيعٌ، لأنَّ مَعْنَاهُ مَرْجُوعٌ أيْ: مَرْدُودٌ[4].

وجاء عند الزمخشري في أساس البلاغة: رَجَع إليَّ رُجُوعًا ورُجَعْى ومَرْجِعًا، ورَجَّعْتُه أنا رُجْعَاً، ورَجَعَتْ الطَّيرُ الْقَوَاطِعُ رِجَاعًا ولها قِطَاعٌ وَرِجَاعٌ، وَتفرَّقُوا أَوَّلَ النَّهَارِ ثُمَّ تَرَاجَعُوا مَعَ اللَّيل أيْ رَجَعَ كلُّ وَاحِدٍ إلى مَكَانِهِ، وَمِنَ المَجَازِ: خَالَفَنِي ثُمَّ رَجَعَ إلى قَوْلي، وَصَرَمَني ثُمَّ رَجَعَ يُكلِّمُنِي، وَمَا رُجِعَ إِليه في خَطْبٍ إلَّا كُفِيَ، وّلَيْسَ لِهَذا البيعُ مَرْجُوعُ أيْ لا يُرْجَعُ فيه، وهذا رَجْعُ رِسَالَتِكَ وَمَرْجُوعَهَا وَمَرْجُوعَتِها أَيْ جَوَابَهَا، وَرَجْعُ الحَوضُ في إزائِه إذْ كثُرَ مَاؤُه.[5]

---

(1) **سورة العلق**،آية 8.

(2) **سورة المائدة**،آية 48.

(3) ابن منظور، **لسان العرب**، ج2، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ص113

(4) **لسان العرب**، ص114.

(5)الزمخشري، **أساس البلاغة**، أسرار البلاغة، حقق محمد باسل السود، ج1، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان،1998م، ص222.

والمَرْجِعُ في المعجم الوسيط: فعْل الرُّجُوع، مَا يُرْجَعُ إِليه فِي عِلْم أَوْ أَدَبِ، من عَالِمٍ أو كِتَابِ، والمَرْجِعُ أَسْفَلُ الكَتِف، ومَحَلُّ الرُّجُوع، وَيُقَال: ثُوبٌ مَرْجُوع، وَخَبَرٌ مَرْجُوع، وَنَقْشٌ أَوْ وَشْمٌ مَرْجُوع: أُعِيد سَوَادُه.[1]

وتكاد تتفق المعاجم العربيّة اللغويّة في معنى المرجعيّة إذ تُمثّل الرجوع والعودة إلى ما سبق، وكذلك الإحالة.

المرجعيّة اصطلاحًا:

وهذا اللفظ مستحدث غير موجود في الكتب القديمة، وجاء بمعنى" الأصل الذي يرجع إليه في علم أو أدب أو شأن من الشؤون"[2]، وبهذا يتفق، في بعض جوانبه، مع المفهوم اللغوي، كما جاء بمعنى "المعاودة والمحاورة والجواب، فإن من اتّخذ مرجعًا ما فلا ريب أن يعود إليه مرة، ويطلب الجواب منه؛ لأنّه النّموذج المعرفي الذي يصدر عنه"[3] وتستعمل المرجعيّة في الوقت المعاصر بمعنى الردّ إلى القضايا والثّوابت المستند عليها.

وتعد المرجعيّة منهجًا وركيزة يراد بها" الإطار الكلي والأساس المنهجي، المستند إلى مصادر وأدلة معينة، لتكوين معرفة ما أو إدراك ما، يبنى عليه قول أو مذهب أو إتجاه يتمثل في الواقع علماً أو عملاً"[4].

---

(1) **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، باب الراء مكتبة الشروق، القاهرة، 1960-1969، ص342.

(2) الغامدي، سعيد بن ناصر، **المرجعية في المفهوم والمآلات**، مركز صناعة الفكر للدراسات والأبحاث، بيروت، 2015م، ص21.

(3) **المرجعية في المفهوم والمآلات**، ص22.

(4) **المرجعية في المفهوم والمآلات**، ص34.

وتناولت المعاجم اللسانية مفهوم المرجعيّة، انطلاقًا من أنّ الألفاظ تنطوي على وظيفة تعريفيّة من خلال المرجع الأكثر أهميّة[1]، وتمثّل ذلك في إشارة رومان جاكبسون" وهي الأساس في كل تواصل، وهي تحدد العلاقات بين المرسلة والشيء أو الغرض الذي ترجع إليه، وهي أكثر وظائف اللغة أهمية في عملية التّواصل ذاتها، فهي الوظيفة المسمّاة تعيينيّة أو تعريفيّة أو مرجعيّة، هي العمل الرئيسي للعديد من المرسلات"[2].

ويربط معجم الأسلوبيات بين النّصّ والعوالم الكامنة خارجه، فالقارئ يعتمد على المرجعيّة لتكوين معنى للنّص الأدبي من معطيات خارجة عنه، والمرجعيّة تتضمن مجموعة من الأيديولوجيّات الاجتماعيّة والأنساق الثّقافيّة بالإضافة إلى مجموعة من الوقائع والأحداث[3]. وبهذا فالمرجعيّة شاملة للمعتقدات الفكريّة والمعرفيّة والأحداث.

وذهب سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبيّة إلى أنّ العلاقة ما بين العلامة وما تشير إليه في الخطاب، والوظيفة المرجعيّة للغة، هي الوظيفة التي تحيل، على ما تتكلم عنه، وعلى موضوعات خارجية عن اللغة.[4] وفي الجانب الأدبي تنصرف دلالة المرجعيّة" إلى ما يحيل عليه الخطاب من أشياء، وما ينقله من وقائع نقلاً حرفيّاً أو غير

---

(1) مبارك، مبارك، **معجم المصطلحات الألسنية فرنسي- إنكليزي- عربي**، دار الفكر العربي، بيروت، 1995، ص251.

(2) بركة، فاطمة الطبال، **النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1993،ص65.

(3) وايلز، كاتي، **معجم الأسلوبيات**، ت:خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013، ص576.

(4) علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985،ص97.

حرفي يتدخل فيه النّاقل متصرفاً في مكونات البنية الواقعيّة، وصابغاً إياها بذاتيّته المبدعة"[1]، وعليه فالوسط الاجتماعي والدّيني والاقتصادي والسّياسي يلعب دورًا مهمًا في تحديد مفهوم المرجعيّة.

ويأتي ارتباط هذا المفهوم بالنّصّ لأنه يمثل المواد الأولية للبناء ويعود من خارج النّصّ إلى داخله مثل النّصوص السّابقة، ومثل الأعراف والقيّم الاجتماعيّة أو الثّقافيّة التي يسمّيها آيزر (W.ISER) بالسّياق السوسيوثقافي العام، وهذه المواد تتعرض للتّغيير وتفقد طبيعتها الأولى حينما يمتصّه النّصّ، وتقوم دلالته في التّشكّل النّصّي الجديد.[2] تنسلخ المرجعيّات عن الأصل لتندرج في فضاء النّصّ وفق حاجته وإمكانياته.

كما تعكس بنية النّصّ، "أي تعمل على تجسيد الرؤية الفنّيّة والجماليّة للنّصّ من خلال تشكيل نسقي تنظيمي لكل العلاقات والتأسيسات الفكريّة المستوحاة من بيئات وعوالم ذهنيّة وأسطوريّة واجتماعيّة ساهمت في تدوين المناخ الفكري للكاتب، الذي انعكس في منتج النّصّ"[3].

وتبعًا لذلك تمتلك المرجعيّة سلطة ذات سمة إيجابيّة تتماهى مع المرشد والدليل في ظل إشكاليّة (النّصّ،المبدع، المتلقّي) وتذهب بعيدًا عن السّيطرة والهيمنة،" فالمرجع في سلطة النّصّ يعكس التّشكّل المعرفي والذهني والسوسيولوجي لمجموعة مفاهيم الكاتب وعلاقته ورؤاه، بما هو يمثل أداة إنتاج النّصّ"[4]، وهذا ما يغني الأنساق

---

(1) **مفهوم المرجعية في علم المصطلح**، فريد أمعضشو، 25/ 2/ 2011، جريدة العلم، http://www.alalam.ma/def.asp?codelangue=23&id_info=38330

(2) خرماش، محمد، **فعل القراءة وإشكالية التلقي**، كلية الأداب، فاس، ظهر المهزار، www.almutadaber.com

(3) التميمي، عزيز، **منظومة القراءة / سلطة النص**، www.maaber.org>literature11

(4) التميمي، عزيز، **منظومة القراءة / سلطة النص**، www.maaber.org>literature11

بتعدد المرجعيّات، إذ تعتبر مصدرًا ورافدًا لانطلاق الأفكار والنّصّ الأدبي التي لا يستطيع الكاتب التحرر منها.

ومساهمة المرجعيّة في تشكيل النّص بالتّفاعل مع العناصر الفنّيّة الأخرىٰ، دفعت النّقاد والباحثين إلىٰ الاهتمام بها، إذ تبرز مكانة المرجعيّة بوضع النّصّ في سياقه الثّقافي والمعرفي لأنّنا "عندما نتحدث عن المرجعيّة فنحن نتحدث عن كيانات معرفيّة مؤطرة، تمنح الخطاب انتسابه إلىٰ المعرفة، وتخصص موقعه فيها وقدرته علىٰ توظيفها"[(1)]. والوظيفة الثّقافيّة لا تتنافىٰ مع الوظيفة الأساسية المزدوجة للنّصّ التي تجمع بين الثقافيّة والجماليّة الفنّيّة في آن واحد.

وفي الوقت نفسه هناك وظيفة بالغة الأهمية للمرجعيّة، تتمثل في ضبط عملية التّأويل، وتأطير ذلك في ظل المناهج النّقديّة الحديثة المتعددة، فكل نصّ" له مرجعيّته الخاصة لا تبنىٰ إلا أثناء القراءة عبر نسقين من الأنساق المنظمة للنسيج النّصّي علىٰ مستوىٰ البنية الشّكليّة والمضمونيّة"[(2)]، فالسّجل النّصّي يدرج ضمن عملية القراءة عند آيزر، ويتضمّن تمكّن النّصّ من عناصر معروفة سابقة له، ومعايير اجتماعيّة وتاريخيّة داخل السّياق الاجتماعي والثّقافي، تسهم في بناء النّصّ[(3)].

وانطلاقًا من تلك الرؤية ذهبت فتيحة كحلوش إلىٰ الغاية من المرجعيّات" أن يثير في ذهن المتلقّي بُعدين: أولهما يوحي بالاطمئنان والانتماء والقوة؛ نظرًا لوجود ركيزة يمكن أن تستند إليها، وثانيهما يوحي بالقهر والتّوجيه القسري، والذوبان،

---

(1) الدقاري، مصطفىٰ،**نحو تصور لدراسة المرجعية- مفهوم النص**،2007،
www.airssforum.net>forum>4759

(2) روابنية، الطاهر، **المرجعيات الفلسفية والجمالية لنظريات القراءة وتلقيها في النقد العربي**، ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي حول المرجعيات في النقد والأدب واللغة، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، إربد،2010.ص783.

(3) روابنيه، الطاهر، **المرجعيات الفلسفية والجمالية لنظريات القراءة وتلقيها في النقد الأدبي**، ص782-783.

والتّماهي مع أوامر السّلطة الموجهة التي تدعو إلى جذب الذّات وسلب الحق في التّفكير دون الخروج عن إطار أطروحات تلك المرجعيّة"[1].

وعلى ذلك فالنّصّ يقوم على علاقة لا يمكن إغفالها بين الشيء ومرجعيتّه، وهي المصدر الذي يعود إليه القارئ في تفسير النّصوص الإبداعيّة، ويتوقف المعنى فيها على الجذور التّكوينيّة للمبدع، ويقتضي ذلك" الفهم الحقيقي أو الإدراكي امتلاك الإجراء المساعد على تحديد المرجع أولا"[2].

وهناك العديد من أنواع المرجعيّات للنّص الأدبي:" المرجعيّة الثّقافيّة، والدّينيّة، والاجتماعيّة، والسّياسيّة، والتّراثيّة، والأسطوريّة، والتّاريخيّة، والنّفسيّة، والفلسفيّة، والفكريّة"[3]، وتتكئ هذه الأنواع على الانتماء اللغوي والثّقافي والمعرفي للشّاعر أو المبدع بالمطلق، التي استخدمها بالعودة إلى التّراكمات الكامنة في ذهنه، واستدعائها في لحظة الإبداع، ليتمثل في واقع وأفكار ورؤى جديدة.

---

(1) كحلوش، فتيحة، **الخطاب الشعري المعاصر، سلطة المرجعيات وغوايات السؤال**، ضمن أعمال مؤتمر المرجعيات في النقد والأدب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، إربد، مج1، 2010،ص2017.

(2) خرماش، محمد، **المرجعية الاجتماعية في الخطاب الأدبي**، الجامعة التونسية، 1995، pdf، ص90.

(3) عزيز، كيلاس محمد، **توظيف المرجعيات في شعر نضال العياش/ ديوان مزامير الشيطان أنموذجًا**، كلية القانون، جامعة السليمانية، العراق،2019، pdf، ص2.

الثّقافة لغة:

تعود لفظة ثقافة في جذرها اللغوي إلى الفعل الثلاثي (ثَقِفَ)، وورد عند ابن منظور ثَقِفَ الشيءَ ثَقْفاً وثِقافاً وثُقُوفةً: حَذَقَه. ورجل ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذِقٌ فَهِم، ويقال رجل ثَقْفٌ لَقْفٌ وثَقِفٌ لَقِفٌ، وهي بين الثَّقافةِ واللَّقافة، وابن السكيت: رجل ثَقْفٌ لَقْفٌ إذا كان ضابطاً لما يحويه قائما به، ويقال ثَقِفَ الشيءَ وهو سُرعةُ التعلم، ابن دريد: ثِقِفْتُ الشيءَ حَذَقْتُه، وثَقِفْتُه إذا ظَفِرْتَ به، وقال تعالى: ﴿فإمَّا تَثْقَفَنَّهم في الحرب﴾. وثَقُفَ الخَلُّ ثَقافةً وثَقِفَ، بالتشديد، الأخيرة على النسب: حَذَقَ وحَمُضَ جِدّاً مثل بَصَلٍ حِرِّيفٍ، وقال: ليس بحَسَنٍ. وثَقِف الرجل: ظَفِرَ به. وثَقِفْنا فلانًا في موضع كذا أَيْ أَخَذْنَاه، ومصدره الثِّقْفُ، وفي التنزيل: ﴿وَٱقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ﴾[1].

والزمخشري في كتابه أسرار البلاغة لم يفارق ذلك المعنى، "وثَاقفَه مثاقفةً: لاعبه بالسلاح وهي محاولة إصابة الغرّةِ في المسايفة. وفلان من أهل الْمُثَاقَفَةِ، وهو مُثَاقِفٌ: حَسَنُ الثِّقافة بالسيف بالكسر. ومن المجاز: أدّبه وثقّفَه. ولولا تثقيفُكَ وتَوْقيفُكَ لما كنت شيئاً، وهل تهذّبْتُ وتثقَّفتُ إلّا على يَدِكَ."[2] فاستعملت بمعنى التأديب والتهذيب.

وجاء في الصحاح، بمعنى الإصلاح والتسوية والتقويم،" الثِقَافُ هي حديدةٌ تُسَوَّى بها الرِّماحُ"[3]، كما جاء بمعنى الحذق والفطنة:" قال أعرابي: إنّي لثَقْف راوٍ رامٍ

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، ج2، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ص112.

(2) الزمخشري، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد باسل السود، ج1، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان،1998م، ص11.

(3) الرازي، **مختار الصحاح**، مادة ثقف

شاعِرٌ.وقلبٌ ثَقِّفٌ، أي: سريعُ التعلُم والتَفَهُّم. والثَّقْفُ مصدر الثقافة، وفِعلهُ ثَقِفَ إذا لَزِمَ"[1]

يتضح أن الدّلالات التي أشارت إليها كلمة" ثَقِفَ" متعددة ومتنوعة، وقد تفاوتت بين الفطنة والذّكاء والحذق، والخفة والسّرعة، والإصلاح والتّسوية، والظّفر وحسن التّسديد والإصابة.

الثّقافة اصطلاحًا:

اكتنف هذا المفهوم كثيرٌ من الغموض، وهذا ما دفع دارسي الأنثربولوجيا وعلم الاجتماع إلى دراسة الثّقافة، وعدّوها علمًا قائمًا بحد ذاته. واكتسبت كلمة ثقافة معناها الفكري في أوروبا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، فالكلمة الفرنسية التي تعود في أصلها إلى اللغة اللاتينية (cultura) كانت تعني في القرون الوسطى الطّقوس الدّينيّة، لكنها في القرن السابع عشر كانت تعبّر عن فلاحة الأرض.[2]

إلّا أنّ الكلمة في اللغة العربية، تذهب بعيدًا عن هذه المنطلق، فلا تحيل على الفكر أو الرّوح، وما عثر عليه في التّراث العربي القديم لا يحيل على لفظ (الثّقافة والمثقّف) في عصرنا الحاضر، فقد ورد في مقدمة (طبقات فحول الشّعراء) بنصّه: " وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان"[3]، جاءت بما يتفق مع المعنى اللغوي أي الحذق والفهم، كما ورد في مقدمة ابن خلدون، بقوله" وأما الجيل الثالث فينسون عهد البداوة والخشونة...ويلبسون على الناس في الشّارة والزيّ وركوب الخيل وحسن الثّقافة

---

(1) **مختار الصحاح**، مادة ثقف

(2) لبيب، الطاهر، **سوسيولوجيا الثقافة**، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، ط5، 1988م، ص6.

(3) ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ص2، pdf

يموّهون بها، وهم في الأكثر أجبن من النسوان على ظهورها"[1]، مشيراً بذلك إلى أحد المعاني اللغوية وهو الجَلَد والقوة، و"أنه لم يعثر على أثر لكلمة (ثقافة) في لغة ابن خلدون الذي يعتبر المرجع الأول لعلم الإجتماع العربي في العصر الوسيط"[2]، وتم الوقوف عليه بوصفه مفردة لغوية دون تناوله بوصفه مفهومًا اصطلاحيًا ذا أبعاد اجتماعيّة.

في حين أكثر التعريفات ذيوعًا في القرن العشرين للأنثروبولوجي إدوارد تايلور (E.B.Tylor)، وذهب إلى القول، أنَّ" الثّقافة..هي ذلك الكل المركَّب الذي يشتمل على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والتّقاليد وغيرها من القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في مجتمع"[3]، اقتصر هذا التعريف على الجانب المعنوي للثّقافة التي تشتمل على العادات والتّقاليد والقانون والقيم الأخلاقية، متجاوزاً الجانب المادي.

ربما بدا تعريف غي روشية (G.Rocher) أكثر شمولاً وعمقاً، إذ قرن روشيه الثّقافة بالتفكير والإحساس والعمل ليشمل كل جوانب الإنسان المادية والمعنوية، التي يكتسبها الفرد ضمن مجتمع، ويشارك فيها أفراد المجتمع الآخرون، فالثّقافة لديه "هي مجموعة من العناصر لها علاقة بطرق التفكير والشّعور والفعل، وهي طرق صيغت تقريبًا في قواعد واضحة اكتسبها وتعلَّمها وشارك فيها جمع من الأشخاص- وتستخدم بصورة موضوعيّة ورمزيّة في آن معّا، من أجل تكوين هؤلاء الأشخاص في جماعة خاصة ومميزة"[4].

---

(1) ابن خلدون، **المقدمة ابن خلدون**، تحقيق: كاترمير، مكتبة لبنان، بيروت، 1970، ص213-214.

(2) بن نبي، مالك، **مشكلات الثقافة**، تر:عبد الصبور شاهين، ط4، دار الفكر، دمشق، 2006م، ص20.

(3) وصفي، عاطف، **الأنثروبولوجيا الثقافة**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1971،ص66.

(4) عماد، عبد الغني، **سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2006م، ص32.

ويمتاز تعريف كروبير وكلوكهون (A.L.Krocber&C.Kluckhon) ببعد شموليّ، فهما يعتبران" أن الثّقافة تتكون من نماذج ظاهرة وكامنة من السّلوك المكتسب والمنتقل بواسطة الرّموز، والتي تكوِّن الإنجاز المميز للجماعات الإنسانيّة، يظهر في شكل مصنوعات ومنتجات، أما قلب الثّقافة فيتكون من الأفكار التقليديّة (المتكونة والمنتقاة تاريخيًّا) وبخاصة ما كان متّصلاً منها بالقيم، ويمكن أن نعد الأنساق الثّقافيّة نتاجًا للفعل من ناحية، كما يمكن النّظر إليها بوصفها عوامل شرطيّة محددة لفعل مقبل"[1]. وهذا التعريف عدَّ الثّقافة من خَلْقِ الإنسان، كما أنّها تحدّد سلوكه وأفعاله، وتتصل بالجانب التّاريخيّ وتربطه بالواقع، وبهذا الطرح لم يهمل أيًّا من جوانب الثّقافة، وفسّر نشأتها، وربط بين الثّقافة والشّخصيّة والمجتمع.

وأجْمَل مالك بن نبيّ الثّقافة بقوله:" مجموعة من الصفات الخُلقيّة والقيم الاجتماعيّة، التي تؤثر في الفرد منذ ولادته وتصبح لا شعوريًّا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه"[2]، وبذلك فإن سلوك وأفكار وأفعال الفرد خاضعة لأشياء أعمّ من المعرفة، وأكثر ارتباطًا بالشّخصيّة، ضمن الوسط المحيط الذي يتشكّل فيه الفرد.

واستناداً إلى ما تقدم من مجموعة التعريفات الأنثروبولوجية وعلم الاجتماع، يتّضح أنَّ الثّقافة هي ثمرة كل نشاط إنساني محلّي نابع عن البيئة ومعبر عنها أو مواصل لتقاليدها في هذا الميدان أو ذاك، فالشّعر والموسيقى كلها من مظاهر الثّقافة، لأنها تعبّر عن طبيعة البيئة وطبيعة منشئيها، وهذا الحال بالنسبة للأدب العربي والموسيقى العربيّة والتصوير العربي[3].

---

(1) عماد، عبد الغني، **سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2006م، ص33.

(2) بن نبي، **مالك، مشكلة الثقافة**، ص74.

(3) نصار، نواف، **المعجم الأدبي**، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص60.

ومن هذا المنطلق يتم ربط الثّقافة بثلاثة أفكار رئيسيّة تنبع من قيمتها الموضوعيّة، الأولى الوحدة والتّعدّد في الأنماط الثّقافيّة، فهناك ثقافة إنسانيّة تنتظم البشر جميعًا، وفي الوقت نفسه هناك ثقافة محلّيّة تميز أهل منطقة عن أخرى، والفكرة الثّانية ارتباط الثّقافة بالدّين وهي من البدهيّات المسلم بها، أما الفكرة الثّالثة فالثّقافة جانب غير واعٍ، ونتمكّن بذلك من فهم ارتباط الجانب الواعي من العلم والفن والأدب في غير الجانب الواعي المغمور في باطن الفرد والشعب(1).

ونلحظ أن عناصر الثّقافة في أي مجتمع تعبّر عن خلاصة التجارب والخبرات، التي عاشها الأفراد في الماضي، وما تعرَّضوا له من أزمان، وما استخدموا من أساليب، وما حددوه من أهداف، وما تمسّكوا به من قيم ومعايير، وما نظَّموه من علاقات،(2) وبهذا تعد الثّقافة أساساً للوجود الإنسانيّ، وأسلوب الحياة في المجتمع الذي ينتمي له.

هكذا يتسم كل مجتمع بثّقافة خاصة، لها مميزاتُها وخصائصُها ومقوماتُها منها المادية التي تتمثل في الأسلوب وطرق المعيشة والأدوات، والمعنوية التي تتمثّل في العادات والتقاليد والأعراف التي تسود المجتمع ويتوارثها أفراده، كما تشتمل على القانون والقيم والأخلاق التي تحدد طبيعة العلاقات بين أفراد المجتمع.

وعليه فإن العلاقة بين الثّقافة والشّخصيّة علاقة قويّة، وهي علاقةٌ تكامليّةٌ تقوم على أساس التّأثير والتّأثر، بحيث لا يمكن إنكار أن الثّقافة هي من خَلق الشّخصيّة، كما لا يمكن اعتبار الشّخصّية بأنها منتوج الثّقافة، لكل منهما دورٌ تأثيري في الآخر(3). إلّا أنّ الثّقافة أكثر تأثيراً في الشّخصيّة، فهي تزوده بالمنطلقات المهمّة التي تمثل الرّكيزة الأساسيّة في الحياة، التي يبني عليها مجمل جوانب حياته، وتحقّق له السِّمات المميزة

---

(1) ت.س.إليوت، **ملاحظات نحو تعريف الثقافة**، تر:شكري عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2003، ص ص11 -12.

(2) **مفهوم الثقافة culture**، www.moqatel.com

(3) **قضايا الثقافة والشخصية: قراءة أنثروبولوجية**، مبروك بوطقوقة www.aranthropos.com

التي تصقل شخصيّته، والمجتمع شريك ثالث في هذه العلاقة، يؤثر على الشّخصيّة بمجموع العلاقات الاجتماعيّة بين أفراده.

المرجعيّات الثّقافيّة

يتناول هذا الفصل أحد أنواع المرجعيّات، وهي الثّقافيّة، وبعد تعريف (المرجعيّات) ومفهوم (الثّقافة)، لا بُدَّ من ربطهما معاً.

تعد المرجعيّات الثّقافيّة من المفاهيم الحديثة في الكتابات النّقديّة، وقد حظيت بمكانة مهمة في ضوء التّطور الذي شهدته السّاحة النّقديّة في القرن العشرين، ويستند هذا النّقد إلى تحليل النّصوص الأدبيّة والفنّيّة والجماليّة في ضوء المرجعيّات الثّقافيّة.

فالمرجعيّات الثّقافيّة:"هي الرّكائز المعرفيّة الفلسفيّة التي تتفاعل مع القيم والموروثات الاجتماعيّة والتّاريخيّة، مُضاف لها ثوابت أيديولوجية، تشكل في مجموعها مصادر توجيهيّة، تهيمن على أراء النّاقد أو الأديب أو الفنان، وتقود رؤيته في فهم وتفسير الظواهر الأدبيّة والنّقديّة، وتكون أحكامه مبنية عليها".[1] وتمثل المنطلقات والمصادر التي توجه فكر النّاقد والمبدع وعمليته الإبداعيّة.

وترجع أهمية المرجعيّات الثّقافيّة إلى كونها متجذّرة في فكر المبدع، فنجدها كامنةً في النّصّ، فتمثّل" الخلفيّات المعرفيّة والمنابع الفلسفيّة التي يصدرها النقاد العرب المعاصرون في خطاباتهم النّقديّة، فلا يمكن لأيّ باحث أو ناقد أن ينطلق من العدم أو الفراغ، بل لا بُدَّ من تراكم معرفي وأصول فكريّة يستند إليها، وهي التي توجّه خطاباته

(1) الحلاق حنان، **المرجعيات الثقافية لمصطلح "الشعرية" عند النقاد العرب المعاصرين" نماذج مختارة"**، رسالة ماجستير، جامعة قطر، قطر، 2014/ 2015، ص38.

بعد ذلك في ممارسته النّقديّة.[1] فالخطاب ليس بنية لغويّة، وإنّما هو بنية نصّيّة متميزة بتعقُّد شفرتها، الأمر الذي يجعل من قيمتها المرجعيّة قيمة محايثة[2].

والحديث عن المرجعيّات الثّقافيّة في النّقد الأدبي لا يتوقف على التّراث من عادات وتقاليد وقيم وأخلاق، بل يتجاوز ذلك إلى الأحداث السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة، التي تستند عليها الأعمال الإبداعيّة، وتنبه (بشير إبريز) إلى تعدد المرجعيّات الثّقافيّة في التفكير النّقدي العربي الحديث، وعزا ذلك إلى العلاقة بين التّراث والحداثة، وقسَّم المرجعيّات تبعًا لعوامل تشكُّلها إلى؛ المرجعيّات المنقطعة عن التّراث[3]، والمرجعيّات المتقوقعة على نفسها في التّراث، والمرجعيّات الانتقائيّة[4]. وتعدّد المرجعيّات يسمح بتعدّد القراءات وتفتيق المعاني والدّلالات.

وقد تتداخل في كثير من الأحيان المرجعيّات بعضها ببعض، فالنّصّ بوجه عام مكتنز وزاخر بالتّراكمات الثّقافيّة،" فالعمل الفنيّ عند المبدع هو ثمرة سيرورة نظام تترابط فيه التّجارب الشّخصيّة والوقائع والقيم والدّلالات، وتتجسّد في جهاز لتشكّل شيئًا واحدًا معه، وتتمثل فيه.... وإذا ما استطاع عمل فنيٌّ أن يصبح معبّرًا في عيون متفرج، فذلك بفضل وجود دلالات وقيم صادرة عن تجارب سابقة، وقابلة لأن تنصهر مع الخصائص التي يقدمها العمل الفنّي"[5]، فأخذ اللاحق عن السّابق أمر

---

(1) إبريز، بشير، **مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث،** مجلة علامات في النقد، ج49، م13، 2003م، ص598.

(2) خرماش، محمد، **المرجعيات الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي،** ص108.

(3) المرجعيات المنقطعة عن التراث: أصحاب المرجعيات منقطعون عن التراث العربي بشكل عام، يرون أن كل شيء جميل يكمن في الغرب. والمرجعيات المتقوقعة: أصحاب هذه المرجعيات يلتزمون بما قدمه التراث العربي، ويرفضون كل ما قدمه الغرب، والانتقائية: هم الذين انتقوا من التراث أو الغرب بما يخدم أهدافهم، انظر إبرير، **مرجعيات التفكير النقدي الحديث،** ص 600، ص 608.

(4) إبريز، بشير، **مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث،** ص599-607

(5) المديني، أحمد، **في أصول الخطاب النقدي الجديد،** دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص84.

لا بُدَّ منه، ولا يستطيع أحد نفي تداخل النّصوص الذي يتم دون قصد أو إرادة، "والمطّلع بآداب لغة من اللغات لا بُدَّ أن يجتني بعض ما قرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر، وإنّك إن أدمنت قراءة المتنبّي مثلاً علقت بذهنك بعض معانيه"[(1)].

وتأثر الشّاعر المعاصر بالمرجعيّات أمر حتّمي لا بُدَّ منه، لا يستطيع الشّاعر تجاوزه، بل أصبح ضرورة ملحّة تلازم الشّاعر" فالعصر الحديث لم يعد يقتنع بالشّاعر العفوي، شاعر الموهبة المطبوعة التي لا تعتمد على أمداد، ولا تقوم على مرتكزات من العلم والثّقافة، لأنَّ مثل هذا الشّاعر لن يتجاوز السّطوح الظاهرة، مهما كانت موهبته الشّعريّة"[(2)].

وتعوّل المرجعيّات الثّقافيّة على الذّاكرة أوّلاً وأخرًا في صياغة النّصّ، وتحديد مضامينه ومرتكزاته، فالذّاكرة تختزن حياة الإنسان بكل تفاصيلها من معارف وعلوم وخبرات وتجارب ومعاناة، ويستدعي المبدع مخزونه ويوظفه في تشكيل النّصّ في الوقت المناسب؛" لأن النّصّ، أيّ نصّ، لا يتولد ذاتيًّا، بل يتخلَّق من نصوص سابقة، فالنّصوص تتناسل بعضها من بعض، وتتشكّل من مكوّنات وراثيّة متعددة ومختلفة تصعد إليها من شجرة نسب معمِّرة عميقة الجذور"[(3)]، فالشعر الحديث مدين بالتّأثر إلى السّلف بالإنتاج الشّعري، فيكشف النّصّ عن المعلومات الثّقافيّة والمعرفيّة المخزنة في الذّاكرة، والمصوغة بطريقة إبداعيّة وجماليّة.

وتتطلب مرجعيّة النّصّ الشّعري، البحث والدراسة للوقوف على المعاني والدّلالات والصّوّر، لأنّه "من خلال هذه المرجعيّة تتشكّل لغة الشّاعر العربي المعاصر، وصوره، وتتحقق خصوصيّته. فالشّاعر العربي المعاصر، وكل شعر، لا يقيم

---

(1) شكري، عبد الرحمن، **الديوان**، مقدمة الجزء الخامس، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص211.

(2) قميحة، جابر، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، هجر للطباعة والنشر، مصر، 1987، ص22.

(3) الزعبي، زياد، **التناص وذاكرة القصيدة العربية**، بحث مخطوط، زودني به الباحث

في فراغ، إنه يستند إلى رصيد هائل من الأنسجة الفكريّة واللغويّة والتصويريّة"[1]. فالأبعاد الدّلاليّة الفكريّة والمعرفيّة تضفي على النّصّ جماليّة فنّيّة إلى جانب الخصوصيّة الثّقافيّة المنوطة بالشّاعر والملقاة على النّصّ.

ولا يستطيع الباحث في المرجعيّات تجاهل القيمة الجماليّة للنّصّ الأدبي، أثناء احتفائه بالمرجعيّات الخارجيّة،" فالنّصّ الأدبي هو نصٌّ له هويّته، كما لكل شيء هويّة، وهو بذلك ليس نصًا سياسيًّا أو سيكولوجيًّا أو اجتماعيًّا، وإن كان يحمل دلالات سياسيّة وسيكولوجيّة واجتماعيّة، وهو إذ يحمل هذه الدّلالات، يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة، ولكن ليس للنّص حين تتيح لنا هويّته مثل هذه القراءات، أو حين يحيلنا إلى مراجعه العديدة، أن يسقط كأدبي، فتغيب هويّته في ما هو سواه الذي تعادله به[2]، فالقيمة الجماليّة تتكشف مبدئيًا بتضافر مجموعة من العوامل من ضمنها الجوانب الدّلاليّة والمرجعيّة الثّقافيّة إلى جانب العوامل الفنّيّة.

والمتمعّن في النّصوص الأدبيّة والشّعرية منها، يدرك أن " البحث في المرجعيّات المعرفيّة للذّات المبدعة يمثل في الوقت نفسه بحثًا في النّصوص التي تجسَّد الحضور المعرفيّ متحققاً ومستقلاً عن الذّات المبدعة، بل إن المرجعيّات المعرفيّة أو المكونات الثّقافيّة للذّات لا تصبح موضوع بحثٍ إلا من خلال المنجز الثّقافي نفسه، ويتم تصوير المكونات الثّقافية الكامنة فيه من خلال تقصي الإطار الثّقافي الذي تحركت فيه الشّخصيّة، وأفادت منه، وتكوَّنت ضمن مؤسساته ووسائله وإمكانيّاته، كما يتم

(1) الشرع، علي، **لغة الشعر العربي المعاصر في التقد العربي الحديث**، منشورات جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1991، ص63.

(2) الصباغ، حكمت، **في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي**، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص57.

معاينة صور التّكوين النّصّي وطبقاته ومصادره، ومساراته إلى جذوره ومنابعه"[1].

وعلى النّاقد (المتلقّي) ألّا يحصر نفسه داخل اللغة والنّصّ، وإنما يستخدم المرجعيّات الخارجيّة للنّصّ التي تتضافر مع البنية الدّاخليّة لتشكل هويّة النّصّ وتحقق تميزه واستقلاليته.

وعليه يمكن القول إن الشّعر يهدف إلى تقديم النّصّ بصورة مختلفة عن المرجع في الواقع، بل يطمس المرجعيّة السّابقة، " وقد يفقد العنصر المألوف مرجعيّته الأصليّة حينما يمتصّه النّصّ، ويخرجه من سياقه ليضمَّه إلى مدونته أو سجلّه التّكويني، فيوقع عليه بعض التّغيير وبعض التّنكير الذي يعطيّه قبولية جديدة في إطار التّشكيل النّصّي ذاته"[2]، وهذا التّغيير في الوقائع والتّحويل يضفي نوعاً من الاستقلاليّة للنّصوص الجديدة، كما يبعث التّميز والتّفرد والوجوديّة التي تتطلبها الجوانب الجماليّة والفنّيّة، متجاوزاً الدّلالات السّابقة مؤسساً لدّلالات جديدة في ذهن المتلقّي.

من هذا المنطلق وجب البحث في المرجعيّات أثناء دراسة النّص الشّعريّ، وإدراك المرجعيّات الثّقافيّة برمتها، والوقوف على كيفية صياغة الكاتب ورؤيته لتلك المرجعيّات، ومدى التّحوير والتّغيير والإبداع في تشكيل النّصّ الجديد المستند على المرجعيّات الثّقافيّة.

ولعل الباعث إلى إجلال التّناص في النّصّ الأدبي؛ ربطه بين النّصّ ومرجعيّاته، والإشارة والإحالة إليها، فالتّناص" يشكِّلُ بدوره جسراً بين الخطاب الأدبي ومرجعيّته أو مرجعيّاته لأنه بمثابة الخزّان الذي يفتح النّصّ على روافده، وهو مركز التّوافقات الأيديولوجيّة في النّصّ، وكل إشارة هي في الواقع إحالة إلى قيمة من القيم،

---

(1) الزعبي. زياد، **نص على نص**، قراءات في الأدب الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2002، ص ص77-78.

(2) خرماش، محمد، **مفهوم المرجعية وإشكالية القراءة وتأويل النص الأدبي**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ظهر المهراز، عدد 12، 2011،ص40

أو إلى النظام الذي يتضمنها"[1]، وهو حلقة الوصل بين المرجعيّات والنّصّ وكل إحالة ترتبط بمعتقد وقيمة وثقافة وعلم.

وتعتبر كريستيفا التّناص الوسيط الذي يجمع النّصّ الأدبي وباقي العناصر الخارجة عنه، فتتداخل النّصوص وتتقاطع في الفضاء النّصّي، عن طريق البنية الأيديولوجيّة التي تسري في بنية الفنّيّة، مانحة إياه معطياته ونسقيّته التّاريخيّة والاجتماعيّة والثّقافية.[2] أي أنّ النّصّ ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته المتعدّدة، كالسياقات الثّقافية والتّاريخيّة والاجتماعيّة، لكنها علاقة محمّلة بدلالات معاصرة، ومستحضرة لصور تعبّر عن الواقع، فالارتداد إلى الماضي أو استحضاره أمر فعّال في عملية الإبداع، وحين يحدث تماسّ يؤدي إلى تشكيلات تداخليّة قد تميل إلى التّماثل[3].

إنَّ استحضار المرجعيّات الثّقافيّة نصّيًا أو إشاريًّا في بناء النّصّ الشّعري، يتطلب من المبدع فاعلية في كيفية توظيف النّص الغائب، أو المرجع في النّصّ الحاضر، ومدى تداخل النّصّين لإنشاء حالة فكريّة وفنّيّة جديدة تختلف في جوهرها الإبداعي عن النّصّ الغائب، وتتجلّى ضمن هذا الإطار عملية الهدم والبناء؛ هدم البنى النّصّيّة الغائبة بأبعادها الفكريّة والفنّيّة، وبناء بنى أخرى تقوم على أنقاضها لتبدأ حالة إبداعية جديدة، وتتفاوت عملية الهدم والبناء من التّصريح بالنّصّ المرجع، إلى التّلميح به حتى يبين غائماً غامضاً لا يظهر بسهولة[4]. فالمكاشفة الذّاتيّة تدفع المبدع "إلى إنتاج لغته من خلال تحديث واجهته الشّعريّة بدفع دماء جديدة في قصيدته على المستويين الظاهر والباطن، السّطحيّ والعميق، فيخصص العام ويعمم الخاص من التجربة، ليصير هذا

---

(1) خرماش، محمد، **المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي**، ص104

(2) كريستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبغال للنشر، المغرب، 1991م، ص23.

(3) موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرؤيا الشعرية**، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2005، ص17.

(4) مراشدة، عبد الباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث (السياب ودنقل ودرويش نموذجا)**، دار ورد، عمان، 2006، ص101.

العام جزءًا من ترنيمته الخاصة"[1]، ومن هنا يحوّر الشّاعر النّصّ المرجعيّ تبعًا لرؤيته التي يسعى لتعزيزها، فيعمد إلى اقتباس نصٍّ مرجعيّ مهما كان شكله (دينيّ، أو شعريّ، أو قول مأثور، أو حكمة، أو مثل شعبيّ)، حيث يقوم بتحوير النّصّ المقتبس ليخلق دلالة معاصرة، قد تناقض المدلول النّصّي الذي رسّخ في الأذهان.

وهذه المرجعيّات الثّقافيّة المتأصّلة في فكر صاحبها، والبارز أثرها في نتاجه الإبداعي، تسعى إلى إثراء وعي المتلقّي وتوجيهه نحو مصادر المعرفة التي تشكّل المعنى وتثريه، كما أنه "يضعنا أمام المنبت الذي دفع بهذا المصطلح أو ذاك للتداول بهذه الصّورة أو تلك، ويقرِّبنا من الحقل الذي ولد فيه، ويكشف لنا عن المؤلفين الذين نحتوا مصطلحاً ما، وانتماءاتهم المعرفيّة المختلفة"[2]، وتعزِّز معرفتنا" في الحقل المعرفي الذي يعبِّر المصطلح عن بعض جوانبه، ويدور في فلكه، بحيث لا يفهم إلا في دائرته"[3]، والوقوف على قيمة السّياق ودلالاته، لإدراك المعنى وأبعاده.

وتبعًا لذلك تتطلب المرجعيّات الثّقافيّة من المتلقّي الوقوف عليها بوعي وبصيرة، واستيعاب مكنوناتها الفكريّة، وذلك مرهون بما لدينا" من أمن ثقافيّ وحصانة فكريّة في تراثنا ولغتنا، وكانت لدينا معرفة باللغات الأجنبية، فإننا نعرف الكيفية الكفيلة بجعلنا ننفتح على الآخرين انفتاحًا صحيحاً، ونعرف كيف نجعل اختلافنا يكون ائتلافاً ورحمة بيننا، ويكون في الفروع لا في الأصول وتلك علامة طبيعية على الدّوام والاستمرار"[4].

---

(1) قطوس، بسام، **أفخاخ النص: الرحلة إلى المعنى**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2013م، ص37.

(2) بو حسين، أحمد، مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، شباط 1989، ص72.

(3) الغامدي، سعيد بن ناصر، **المرجعية في المفهوم والمآلات**، ص21

(4) إبريز، بشير، **مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث**، ص619

وعلى هذا اتّجه البحث إلى استقراء وتحليل ما أنتجه عدنان الصّائغ، للكشف عن قيمة حضور المرجعيّات الثّقافيّة من النّاحيتين الفنّيّة والدّلاليّة؛ لذلك كان معنيًا في ظلّ هذه الرؤية الحداثيّة أن يغوص في أغوار أعماله الشّعرية، محاولاً الوقوف على رؤاه الفكريّة والأيديولوجيّة والثّقافيّة، التي ترتسم في نتاجه الإبداعي معلنًا عن مرجعيّاته الثّقافيّة، التي أكسبته التّميز والتّفرد في الأسلوب والمضمون. على اعتبار أن مرجعيّاته الثّقافيّة تراكمات تاريخيّة واجتماعيّة وفلسفيّة وأيديولوجيّة ودينيّة، تفاعلت فيما بينها خارج نطاق الأدب، ثم انتقلت إلى الحقل الأدبي والنّقديّ، لتشكّل مصادر لإثراء المعنى فيما يتصل بالأدب، إذ" كل نشاط ثّقافي مرتبط بمرحلته الاجتماعيّة والحضاريّة، وكل نشاط في نظرية الأدب مرتبط أيضًا بالوضع التّاريخيّ والاجتماعيّ، الذي استند إليه في استنباط آرائه وأفكاره"[1].

(1)(1) ماضي، شكري، **في نظرية الأدب**، ص13.

الفصل الأول

الـمرجعيَّات الدّينيّة

- مرجعيّات الشّخصيّات الدّينيّة:

*يوسف عليه السّلام

*عيسى عليه السّلام

*موسى عليه السّلام

*نـوح عليه السّــلام

*سليمان عليه السّلام

المرجعيّات الدّينيّة

يمثّل التّراث الدّينيّ شكلًا مهمًا من أشكال المرجعيّات التي وظّفها الشّعراء في العصر الحديث، وهو مصدر سخي من مصادر الإلهام الشّعري، حيثُ يستمد منه الشّعراء نماذج وموضوعات وصورًا أدبيّة،[1] ويأتي على رأسه القرآن الكريم، فهو ملهم الشّعراء، في الجانب الفكري والأدبي، إذ يعدّ هذا الكتاب المقدّس دستور الله الخالد للبشريّة جمعاء، وهو صانع التّراث، ومصدره الأكبر، وصلتنا به ككتاب تشريع وحياة من جهة، وكتاب أدب وبلاغة معجزة من جهة أخرى، تجعله يفيض على ألسنة أدبائنا حين يكتبون شعرًا أو قصةً، على تفاوت بينهم في طرق التّمثيل والأداء.[2] فالتّمازج والتّلاقح بين النّتاجات الإنسانيّة لا تستطيع تجاوز الكتاب السّماوي الخالد، ذا الإعجاز اللغويّ والبلاغيّ والأسلوبيّ، والذي عجزت الأجيال السّابقة واللاحقة على الإتيان بمثله، وبقي راسخًا في مخيّلته؛ وهو أهم مكون في شخصيّة الإنسان، إذ يمثّل هذا المخزون الدّينيّ الأزلي الذي وجد مع وجود الإنسان على الأرض، جزء من تركيبه وبنيته الفكريّة، لذلك برز في نصوصه الإبداعيّة بشكل فطري.

لذا أصبح محطّ عناية الشّعراء توظيفًا واستثمارًا، بما يمتلك من خصوصية المقدَّس الذي يحتل الذّاكرة الجمعيّة للأمّة، ومن ثم السّطوة على الفكر والوجدان، " وذلك لأنه القوة الفاعلة والمؤثرة في الثّقافة العربيّة، والمصدر الذي تنبثق عنه الرؤية الدّينيّة للوجود، وهو الخطاب المتعالي بنسجه الدّلاليّ والأسلوبيّ، وتركيبه اللغويّ المخصّص"[3]. من هنا يتم التّعاطي مع المقدّس الدّينيّ في خضمّ العملية الإبداعيّة

---

(1) زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية**، ص95

(2) شراد، شلتاغ عبود، **أثر القرآن في الشعر العربي الحديث**، دار المعرفة، دمشق، 1987، ص4.

(3) إبراهيم، عبدالله، **التلقي والسياقات الثقافية**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2000،ص101.

مضيفًا ثراءً معرفيًّا، وقيمة دلاليّة وفكريّة، مرتبطة بتجربة المبدع ورؤيته، بما يحقق التّواصل مع المتلقّي، بغية الوصول إلى مخزونه المعرفي، وتحفيز ذاكرته " حيث يتّكئ على ثابت من ثوابت الذّاكرة الجمعيّة، ويستند إلى مستقر في الوعي العام، وتبنى رؤاه على راسخ يمنحها قسطًا من الفنّيّة والموضوعيّة، ويسبغ عليها لونًا من ألوان الشّرعيّة، حيثّ يربط الماضي في الحاضر، ويعيد تشكيله بما ينسجم ورؤية الشّاعر وموقفه".[1] وتتبدى هيمنة التّأثر بالخطاب القرآني على المستوى المضموني، إذ لم يكتف الشّاعر المعاصر في استلهامه لمعاني النّص المقدّس (القرآن)، أو توظيفه في عمليّة التّعبير عن أفكاره للمقتبس القرآني، وحفلت نصوصهم بتضمينات لنصوص كاملة، وهذا ما تمظهر في لغتهم الشّعرية، وفي صورهم وأساليبهم، لأنه خطاب متعالٍ بلفظه ومعناه، كما أنه من الدّرجة الأولى دلالةً وتركيبًا.[2]

وعكست علاقة الشّاعر الحديث بالمرجعيّة الدّينيّة بوصفه مادة معرفيّة ومرجعيّة شعريّة مقدّسة، الحضور القوي والفاعل في إنتاج الأنساق الشّعريّة ودلالتّها في وضوح أو غموض فنّي أحيانا أخرى، التي تجنح وتطمح إلى الخلود والبقاء "متى كانت تلك الأصول التي يستقي منها النّصّ الحاضر، ويستند إليها حية: عقيدةً، وتاريخًا، وفلسفةً، فإن الأثار الإبداعيّة التي اتّكأت عليها ستقترب من دائرة البقاء إنسانيًّا"[3]، نظرًا لما تتمتّع به المرجعيّة الدّينيّة من حضور وتأثير في الوعي الجماعي، مما يتيح للشّاعر التّعبير عن رؤاه وقضاياه في تكثيف لفظيّ ودلاليّ وأسلوبيّ، "ينبع من خصوصيّة اللحظة التي مثّلتها الرؤيّة الدّينيّة في سيّاق التّجربة الوجوديّة الإنسانيّة،

---

(1) الجبار، مدحت، **الشاعر والتراث" دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث"**، دار الوفاء للطباعة والنشر، 1998، ص227.

(2) إبراهيم، عبدالله، **التلقي والسياقات الثقافية**، ص103

(3) البادي، حصة عبدالله سعيد البادي، **التناص في الشعر الحديث- البرغوثي نموذجا**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص36.

ولذلك فالشّاعر يتخذ من هذه التّجربة بما تحمله من دلالات وتوتّر وكثافة أساسًا يقيم عليه رؤيته للواقع العربي"[1].

إنَّ بروز ظاهرة استدعاء التّراث الدّينيّ، واستثمار رموزه في الشّعر الحديث، تأتي انطلاقًا من العلاقة التي تجمع الشّعر والدّين، إذ " لا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنّصّ إلّا إذا كان دينيًّا أو شعريًّا، وهي لا تمسك به حرصًا على ما يقوله فحسب، وإنَّما على طريقة القول، وشكل الكلام أيضًا، ومن هنا يصبح توظيف التّراث الدّينيّ في الشّعر تعزيزًا قويًّا لشاعريّته، ودعمًا لاستمراره في حافظة الإنسان".[2] فهذا الكتاب المعجز الإلهي، المنبع الثّريّ بالفكر، والثّقافة الدّينيّة، والأدبيّة، واللغوية، مرجع أصيل لكل الشّعراء، تتبدىٰ ألفاظه ودلالته على الأنساق الشّعرية، بما يتوافق والتّجربة الشّعوريّة والنّفسيّة، التي أحاطت بها المرجعيّة العقديّة "بحيث يصبح المقدّس الدّينيّ منطلقًا لا غايةً، يمتد النّص الشعريّ عبره دون أن ينحصر فيه"[3]، فالنّصّ يعتمد الإيحاء في بنيته التّعبيريّة، بطريقة تنبئ عن تجربة إنسانيّة وشعوريّة، تهدي المتلقّي إلى استكناه المقصديّة ومعرفة مغزىٰ النّصّ.

كان أثر القرآن واضحًا في لغة الشّعراء وأخيلتهم، ربّما لكونهم تربّوا على هذا الكتاب المقدَّس، وهو أوّل النّصوص التي استأثرت باهتمامهم، لأن" القرآن بسحره، وبيانه وموضوعاته، وفي قصصه وشخصيّاته، هو المصدر الأساسي الذي عاد إليه الشّعراء، يستلهمونه ويستمدّون منه ما يتوقون إليه في أشعارهم، ولا عجب في ذلك،

---

(1) نجم، مفيد، التناص ومفهوم التحول في شعر محمد عمران، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع317، أيلول وتشرين الاول، 1997، ص48.

(2) فضل، صلاح، **إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقص والمسرح)**، هيئة قصور الثقافة، 1993، ص42.

(3) كنونيّ، أحمد زكي، **المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة**، الدار البيضاء،، المغرب، 2006، ص30

لأنه الكتاب الذي ظلّ على مرَّ الزّمان والمكان الغني بالأسرار، ويشمل جوانب الحياة، وفيه الكثير مما يبحث عنه البشر، من قضايا تقضّ مضاجعهم، فهو المصدر الذي لا ينضب إذ وجدوه المعين الأوّل والواسع والخصب للعودة إليه والإفادة منه"[1].

وبذلك شكّل المنهل الخصب امتداده التّاريخيّ في اللحظة الراهنة، فهو النّص المقدَّس ذو امتداد في الحاضر، استطاع أن يمدّ الشّعر بموضوعات عظيمة، ونصوص جديدة تثري تجربة الشّعراء، وتوسّع فضاءات المعنى، وتعمّق الدّلالة، بما يحمله مخزونهم الثّقافي.

ونظرّا للمكانة التي يتبوّؤها القرآن الكريم، فقد عمد الشّعراء إلى استدعائه ضمن صور متعددة، وتضّمين ألفاظه، ومعانيه، ودلالاته، وقصصه في سياقهم الإبداعي، ولعلَّ غنى القرآن الكريم واحتواءه على كتير من القصص الدرامية والرموز الدّالة، وصلاحيّته لكل زمان ومكان كانت ضمن الأسباب التي دفعت الشّعراء أن يعدوه وجهة لهم، ليغرفوا من منهله الذي لن ينضّب، فوجدوا ضالَّتهم في آياته المحكمات.[2] وعليه فالتّراث الدّينيّ يعدُّ مصدرًا أساسيًّا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون، واستمدّوا من شخصيّاتها الدينيّة، وعبَّروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة، ولم يكن الصّائغ بمنأى عن هذا التّأثير.

ووجد الشّعر في القصّة القرآنية تحديدًا ضالته، وهو يبحث عما يعمِّق فكرته، ويدعّم رؤيته، ويحقّق له التّماسك النّصي، والتّواصل مع جمهور متلقّيه، حيثُ يخاطبهم بمفردات وعيهم الدّينيّ والثّقافي، فيعبِّر الشّاعر بصدق عن تجربته، يغوص عميقًا في ذاته، ليصل إلى ذلك المشترك الإنسانيّ، الذي يتجاوزها إلى فضاء إنسانيّ، ويمنح تجربته حضورها المؤثر والحقيقي، فتتوحّد ذاته، بذَّات الجمعيّة، وتبعًا لذلك فالقصّة

(1) الزواهرة، ظاهر، **اللون ودلالاته في الشعر**، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2008،ص196

(2) النوافعة جمال فلاح، **أثر القرآن في الشعر الفلسطيني الحديث**، اطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الاردن، 2008، ص7.

القرآنية بموضوعاتها، ورموزها، وسرديتها الفريدة، مادة مثلى لتشكيل الرؤية الشّعريّة، عبر طرائق من التناول الشّعري لها، وتوظيف ثيماتها ورموزها.[1] انطلاقًا من عودة الشّاعر إلى المرجعيّات الدّينيّة الإسلاميّة، فقد وجد في القصّ القرآني رموزًا لمادة غنيّة، ومرجعيّة لبناء نصّه، وتقديم رؤيته، وبنى قصائده تبعًا لمستقرّات الوعي الدّينيّ في الثّقافة العربيّة.

وتوقّف الصّائغ على الكثير من القصص الدّينيّ، الذي يتناول أخبار الرّسل والأنبياء، وأخبار الأمم والشّعوب الغابرة، ليعلن عن ثقافته المتماهيّة مع رؤيته من خلال " استدعاء الرّمز الدّينيّ- كرمزّ القصّة القرآنيّة وشخصيّاتها- واتخاذها رموزًا وأقنعة في القصيدة، لا تتيح فقط القدرة على تجاوز الذّات والتّحرّر من قيدها، بل تمنح الشّاعر كذلك إمكانيات التّعبير الحرّ، والواعي عن التجربة، حيث يجعل الرّمز أو القناع وسيلة هذا التّعبير، ليأتي أعظم تأثيرًا، وأكثر إقناعًا، وأكمل بناءً، من خلال ما يعرف بالمعادل الموضوعي[2]. ولعل النّماذج التي اختارها الشّاعر في هذا الإرث الدّينيّ، تدل دلالة واضحة على نفسيّته، وتبرّر موقفه الخاص، وأفكاره بصورة جليّة، وهذا ما يفسّر تضمينه للأفكار والمواقف من التّراث الدّينيّ، حيث يشي النّصّ بالترابط بين الشّاعر ونوعيّة الانتقاء.

فالمنظومة الثّقافية لدى الصّائغ هي التي تتكلم عمّا بداخل الذّات،[3] إذ هي تعبير عن صوت الشّاعر أو فكره، وفي الوقت نفسه هي أداة لهيمنة النّسق في فكر الشّاعر لكل ما ترسّخ في مكنون ذاته،[4] وتتجلّى آثار الثّقافة القرآنيّة في نصوصه الشّعريّة، التي

(1) المجالي، حسن مطلب، **أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث**، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية،الأردن، 2009، ص24.

(2) المجالي، حسن مطلب، **أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث**، ص37.

(3) الغذامي، عبدالله، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، ص120.

(4) بعلي، حفناوي، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، الدار العربية للعلوم، 2007، ص22.

وظّفها في التّعبير عن تجربته الذّاتيّة والوجدانيّة، بعد تعالق النّصّ الإبداعي وثقافته ذات المرجعيّة الدّينيّة مع النّصّ المقدّس دلاليًّا ولغويًّا، وأفصح عن قدرته في تمثّل النّصّ القرآني، وإعادة صوغه وتوظيفه من خلال أنساقه الشّعريّة التي سنتناولها بالبحث والاستقراء والإحصاء، لكل ما تطرّق إليه الشّاعر تحت تأثير الأيديولوجيا الدّينيّة.

والبحث في المرجعيّات الدّينيّة التي ساقها الشّاعر من خلال أنساقه الشّعريّة، قادني إلى النّتائج التّالية التي أدرجتها في جدول إحصائي، سعيًا إلى رصد تلك المرجعيّات، وتبيان أمرها، ومن ثمّ تحليل تلك الشّواهد، والعودة إلى صورتها في المرجع، وما طرأ عليها من تغيير في أنساق الشّاعر المعاصر..

جدول إحصاء المرجعيّات الدّينيّة في شعر الصّائغ

الرقم	المرجعية الدينية	التكرار	الجزء، والصفحة
1	يوسف عليه السّلام	5	ج1، ص256، ج2، ص90، ص325، ص326، ج3، ص81
2	عيسى عليه السّلام	3	ج1، ص293، ج2، ص131، ج3، ص335
3	نوح علـــيه السّلام	1	ج1، ص367.
4	سليمان عليه السّلام	1	ج2، ص476
5	موسى عليه السّلام	1	ج2، ص476

وتجدر الإشارة بعد استقراء إبداع الشّاعر وانتقاء الشّخصيّات الأنموذج ذات مواقف دينيّة واضحة، تميزت بروحها الثّوريّة، والثّبات على المبدأ، ونضالها المستمر في سبيل تحقيق الذّات، فبات يحاكم الواقع ويقوّمه من خلال استدعاء القصّة القرآنيّة في

أنساقه الشّعريّة، المرتبط ببعض الرّموز الخاصة للأنبياء التي تتّفق تجاربهم مع تجربته الذّاتيّة، لأجل إحداث تغيير في المسار السّياسيّ والاجتماعيّ، فقام بتطويع شخصياتها مثل: يوسف ونوح وموسىٰ وعيسىٰ عليهم السّلام، لنقل مراده الفكري وتعزيز ثورته علىٰ الأنظمة السّياسيّة والدّينيّة بأسلوب مبطن واعٍ، وقد استثمر هذا المخزون القابع في الذّاكرة ذا التّأثير الكبير في المتلقّي، وعاد به إلىٰ تراثٍ عريق ومقدَّس، بعد أن جرّده من خصوصية الزّمان والمكان، لينطق بلسان حاله، مستخلصًا من القصّة القرآنية رموزًا للرّفض، والتّضحيّة، والصّبر، والغدر، وتوظيفها في السّياق الشّعري، بما يخدم رؤاه وأفكاره وواقعه المعيش.

مرجعيّات الشّخصيّات الدّينيّة

تعد شخصيّات الأنبياء- عليهم الصّلاة والسّلام- من أبرز الشخصيّات استدعاء في الشّعر العربي الحديث بعامَّة؛ لأنهم " أحسّوا من القديم بأنّ ثمّة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النّبي والشّاعر الأصيل يحمل رسالة إلىٰ أمّته، والفارق بينهما أن رسالة النّبي رسالة سماوية،"[1] والشّاعر رسالته ذّاتيّة، وكلاهما يرنو نحو الغد المشرق. والصّائغ لم يكن بمنأىٰ عن " الاستلهام التّوظيفي كمعطىٰ فنّي يتوخّىٰ من ورائه ربط الحاضر بالماضي، وأن يكون التّراث أداة فاعلة في قضايانا الآنية المعاصرة"[2]، فوظّف شخصيّة الأنبيّاء وقصصهم لما فيها من" قداسة محمّلة بكم هائل من التداعيّات، والشّحنات التي تستدعيّها وتثيرها في جسد النّصّ، فتكون منعكسات جماليّة فنّيّة في نفس المتلقّي، تعمق إحساسه بالقصيدة، وبالإشعاعات المنبعثة منه"[3].

---

(1) زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية**، ص97

(2) منور، محمد، **استلهام الشخصيات الإسلامية**، ص164.

(3) الخطيب، يوسف، **مجنون فلسطين**، ج3، دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون، دمشق، 1988، ص368

لذلك اتّجه الشّاعر إلى المصدر الدّينيّ القرآني في استلهامه ملامح ومواقف وأحداث بعض الشّخصيّات الدّينيّة، ولا سيّما الأنبيّاء منهم، ذاكرًا أسماءهم أو شخصيّاتهم أو بعض متعلّقاتهم في سبيل تحقيق ذاته ومعالجة قضايا ذاتيّة اجتماعيّة سياسيّة معاصرة، عبر اقتحام ما رسخ من مبادئ وقيم إنسانية ومحاكاة ثوابتها، بما لا يتعارض وغاياتها ودوافعها المقدّسة. وقد ارتكز على ثوابت تلك الشّخصيّات؛ ليعقد محاورة تركيبية تعزز فكرته وتكسبها واقعية، حيث يسقط النموذج المحتذى على ذلك الواقع الذي فرض عليه، ويغلّب الملامح المعاصرة في تلك الأنساق الشّعريّة على الملامح التّراثيّة، بما يغني الدّلالات المعاصرة فنيًّا وجماليًّا في النّصّ الإبداعي" لاكتناه موقفه من الكون والوجود والأشياء"[1].

يوسف عليه السّلام

استدعى الصّائغ شخصيّة سيّدنا يوسف عليه السّلام المرجعيّة في غير ما موضع، لأنها اكتسبت بعدًا دلاليًّا في الذّاكرة الجمعيّة من النّاحية الدّينيّة والإنسانيّة، ومن هنا ساق لذاكرة المتلقّي قصّته الطّويلة بتقديس وتعظيم، لبثّ الدّعم النّفسي، والتّثبيت للقلوب على المبادئ، بما لقيه يوسف عليه السّلام من أذى أهله، "إذ لقي سيّدنا يوسف أشدّ العذاب من أهله وأقاربه كما جاء في الآيات القرآنية "[2]، وحملت القصّة صنوفًا من المحن والابتلاءات؛ كمحنة كيد الأخوة، ومحنة الجبّ والخوف والتّرويع فيه، واتهام الذّئب بأكله، ومحنة الرق، وهو ينتقل كالسّلعة من يدّ إلى يدّ على غير إرادة منه، ولا حماية ولا رعاية من أبويه ولا من أهله، ومحنة كيد امرأة العزيز والنّسوة، وقبلها ابتلاء الإغراء والشّهوة والفتنة، ومحنة السّجن بعد رغد العيش، ثم محنة الرّخاء

---

(1) حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ص68.

(2) عبيد، محمد رشدي، **قصة يوسف عليه السلام في القرآن دراسة أدبية**، مكتبة العبيكان، الرياض، 2003، ص18

والسلطان المطلق بين يديه، وواجه المحن بالصّبر، وخرج منها كلها بالانتصار، متوجهًا مخلصًا لله تعالىٰ[1].

فالمخزون الثّقافي القرآني بحيويّته وإيحائيّته، وجذوره المتأصّلة في الثّقافة الاجتماعيّة والسّياسيّة، يتبدّىٰ في استدعاء الشّاعر للقصّة علىٰ حلقات، بما يتوافق مع تقسيم القرآن الكريم للقصّة زمانيًّا، ويتدرج بالسّرد بما يتوافق مع تسلسل الأحداث في القرآن، يبدأ ذلك في قصيدة (ثلاثة مقاطع للحيرة) بالرؤيا التي قصّها سيّدنا يوسف علىٰ والده ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ ﴾[2]، ليأتي جواب أبيه البصير الحكيم والعارف لأفاق الغيب ورفعته وسمو شأنه ﴿ قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْدًاۖ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ لِلْإِنسَٰنِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴾[3] خشية الحسد والكيد من الآخرين، فتحوّلت قصّة سيّدنا يوسف- عليه السّلام- إلىٰ دلالة رمزيّة موحية ذات اتّصال بالواقع الشّعري، من هنا أثّرت الثّقافة القرآنية علىٰ البنيّة النّصّيّة، حيث تفاعل الشّاعر مع النّص المستدعىٰ وصهره في الأنساق الشّعرية، نظرًا للتوافق المضموني والدلالي مع الحالة الشّعورية والتّجارب الذّاتيّة، التي يفصح عنها الشّاعر في نصّه الإبداعي المتساوق مع تراثه الدّينيّ، إذ ساقها في معرض التّنديد بالواقع الإجتماعيّ والسّياسيّ، والضّغوطات التي تتكالب علىٰ الإنسان السّاعي إلىٰ الحرّية. فخلق مشهدًا معبرًا عن تجربته الذّاتيّة مع الدّسائس والوشايات والملاحقات من الأعوان والجواسيس الذين ينقلون الأخبار للسّلطان أو الحاكم السّياسي، لتقوده ذاكرته الثّقافيّة إلىٰ تجربة تتماهىٰ مع سيّاقه المعاصر، فسيّدنا يوسف الرّمز المعادل للشّاعر المحاط بالمؤامرات والابتلاءات من

(1) قطب، سيد، **في ظلال القرآن**، دار الشروق، بيروت، ط11، 1985، ج4، ص1950

(2) **سورة يوسف**، آية 4.

(3) **سورة يوسف**، آية 5.

أقرب النّاس له، يتماهىٰ مع الصّائغ المفتوق الجراح، والمثخن بالآلام، من القوىٰ السّياسيّة العليا، من خلال قوله:

"قال أبي:

لا تَقْصُصْ رؤياكَ علىٰ أحدٍ

فالشارعُ ملغومٌ بالآذانْ

كلُّ أُذُنٍ

يَرْبِطُها سلكٌ سِرِّيٌّ بالأخرىٰ

حتىٰ تصلَ السلطانْ"[1].

وشكّلت اللغة الشّعرية محورًا مركزيًّا وحضورًا لافتًا للباحث في كينونة المضمون الشّعري، من خلال الارتكاز علىٰ المخزون المعرفي الدّينيّ، فتداخلت اللغة النّصّيّة وتلاقحت الملامح التّراثيّة والحداثيّة في جسد النّصّ، بما يفصح عن الفاعليّة الثّقافيّة وقيمتها المعرفيّة المنصهرة في تجربته الشّعريّة، حيث يصبح الماضي بثباته قابلًا للتّفاعل مع الأزمنة الأخرىٰ مشكّلًا نسقًا واقعيًا، تبدّىٰ في توجيه طاقات اللغة الشّعريّة إلىٰ الألفاظ التّراثيّة الدّينيّة. إنّ الآية التي تناص معها في قول الله تعالىٰ ﴿ لَا تَقْصُصْ ﴾ المستقاة من الموروث الدّينيّ، تتواشج دلاليًّا مع النّص المنتج، وتتقاطع مع ثيمته، من خلال الإشارات والمعطيات الدّالة والموحيّة. في البداية نلمح ظلال المرجعيّة الدّينيّة، ثم ينقلنا إلىٰ عالمه الحاضر، عبر ألفاظ حداثيّة وتعابير دالّة: (الشّارع ملغوم، أذان، سلك سرّي، السّلطان) لتعزيز الدّلالات المعاصرة، لتشمل تجربته الشّعرية حالته الشّعورية المعاصرة، ومعاناته النّفسيّة، ورؤيته الفكريّة، فيعرّي الواقع المأساوي الذي يعيشه الشّعب العراقي المضطهد، وينتقد أساليب القمع والمخابرات والمؤسسات الأمنيّة، إذ استمد عناصر النّصّ القرآني علىٰ المستوىٰ اللفظي والتّصويري في

(1) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص256

استحضار أبعاد تجربته الذّاتيّة، فيوسف الرّمز الدّينيّ معادل موضوعي للشّاعر وكل عراقي نبيل.

وبذلك يقدم تناصًا فعَّالًا، تبرز فيه الذّات الشّاعرة بروحها وإيحاءاتها الخاصة، إثر توظيف البنية التّعبيريّة القرآنيّة في آفاق فكريّة جديدة، من خلال امتصاصها وتحويرها وانزياحها، ودمجها مع السّياق الشّعري الإبداعيّ، فالشّاعر" حين يفيد من النّصوص الدّينيّة و يعيد توظيفها، ويصبُّها في قالب جديد، توائم الفكرة التي يسعى لايصالها إلى المتلقّي، فهو يعيد توظيفها بما ينسجم مع مقصده"[1]. إذ استطاع الصّائغ من خلال استدعاء شخصيّة سيّدنا يوسف- عليه السّلام- الرّمز، أن يستحضر الأذى والكيد والمعاناة التي كابدها سيّدنا يوسف، ليسقطها على ذاته بعد إشاراته الواقعية المرتبطة بالمجتمع المحيط بالشّاعر، ويأتي النّصح على لسان سيّدنا يعقوب بضرورة السّرية والكتمان، إذ تنسحب على الحاضر اللعين الذي يتوجب فيه الكتمان خشية الوشاة والجواسيس وأعوان السّلطان، فقد حوّر النّصّ القرآني تحويرًا عميقًا يتماثل مع تجربته المعرفيّة والشّعوريّة، إذ جاء النّصّ الشّعري صرخة احتجاج استمد عناصره من المزاوجة بين النّصّ القرآني والنّصّ الجديد.

وفي موضع آخر تتجلّى حضوريّة النّصّ المرجعي في استمداده لمكونات النّصّ القرآنيّ الكريم إثر استدعاء الشاعر قصّة النبي يوسف- عليه السّلام- في قصيدة (أوروك)، تحديدًا موقف إلقاء إخوته له في الجبِّ، حقدًا وحسدًا وكرهًا دفينًا، جرّاء حبّ والده له، المتمثّل في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ وَأَجۡمَعُوٓاْ أَن يَجۡعَلُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلۡجُبِّۚ﴾[2]، والذي حذره من تآمر أخوته بعد الرؤيا المبشّرة بعلو مكانته مستقبلًا، بقوله

---

(1) البدراني، محمد جواد، **التحليق في فضاءات النص**، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص55

(2) **سورة يوسف**، آية 15.

﴿ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ ﴾ [1]. لقد اتّخذ الصّائغ هذه القصّة مرجعيّة يبثّ من خلالها معاناته التي يكابدها جرّاء التّسلط والظّلم من السّلطة السّياسيّة في البلاد، فتخفّى الشّاعر خلف شخصيّة يوسف عليه السّلام المقدّسة الرّمز، ونطق بلسانها، متمثّلًا تجربته في إلقاء إخوته له في الجبِّ، وادّعائهم أكل الذّئب له، محوّرًا القصّة وعناصرها، وخارجًا على معطيات الأنساق المرجعيّة، بما يتوافق مع حالته الشّعوريّة، وتجاربه الذّاتيّة، ليصبح بلاء الشّاعر جبّ الحرب الطّائفيّة في البلاد، وليس البئر أو الذّئب، ومعاناته الانكسار تحت قيود الحصار الدّاخلي، وهو الضّحية لمختلف صنوف الظّلم السّياسيّ والطّائفي.

إذ نزع الشّاعر إلى المحافظة على الشّخصيّة المرجعيّة المقدّسة المعروفة، فاتّخذ من يوسف عليه السّلام رمزًا للثبات على المبدأ، والصّبر على المعاناة، ونموذجًا يُحتذي به، وهدفًا يُتوخَّى، تبعًا للمخزون الفكريّ والدّينيّ المقدّس الرّاسخ لديه. بَيْدَ أنّ الشّاعر لا يستسلم لتلك الثّوابت الفكريّة، لكنه يخرج عن المعطيات المرجعيّة الدّينيّة ليعيد تشكيلها في تجربته الشّعرية، لتدعيم رؤيته الفكريّة بما يتوافق مع حالته النّفسيّة، حيثُ يلقي بظلاله على تلك الأنساق، التي تنهل من التّجربة الماضية، لترسم رؤيته المعاصرة، فقوة المجابهة، والتّصدّي والظّلم أفقدت الصّائغ الأمل، ليعلن تخلّيه عن المبدأ، وتنازله عن الهدف، إثر نفاذ الصّبر، أمام القوى السّياسيّة والأساليب التّرويعيّة التي تمارسها لقمع الشّعب، فأصبحت الحرية حلمًا مضى وانقضى، مما يسوغ لذاته الشاعرة في منتجه النّصّي التنكّر ليوسف الذي أسقطه على كل مناضلٍ ساعٍ إلى الحرّية، ثابت في وجه الظّلم، وعن الرؤية الحالمة بالمستقبل القادم، تحت ضغوط الجبابرة، وسلب الإرادة، والتّهديد المستمر، والحصار من القوّى المتسلّطة والمتعسّفة سياسيًّا،

(1) **سورة يوسف**، آية 4.

ورفضّ الواقع المحموم، حيث تضطرب به الموازين، مما يدفعه للمفارقة مع المرجعيّة، بقوله:

"يفكّون ألغاز سُورَةِ يوسف

هل قُدَّ من دُبرٍ عمرنا أيها الربُّ؟

مزَّقني الجبُّ لا الذِئبُ

منذ رأيتُ الكواكبَ تسجدُ لي

وأنا ساجدٌ تحت سوطِ المُحقِّقِ:

-من أين تَعْرِفُ يوسفَ؟

- يا سيِّدي، قلتُ أضغاثَ حُلْمٍ.. ومرَّ". [1]

تشكّل قصة سيّدنا يوسف-عليه السّلام- ودلالتها الحاضرة في ذاكرته بتفاصيل أحداثها، وفي أسلوبها اللغويّ المتباين بين السّرد والحوار، منطلقًا إلى أفق أوسع وأكثر استيعابًا للعناصر الجديدة، في منجزه الإبداعي، متجاوزًا دلالتها المعجميّة أو الدّينيّة، إلى سلطة اللغة الشّعريّة، في عرض مشهد القصّة المرجعيّة بما يحقق اتّساعًا في الدّلالات الشّعريّة، وإثراء في المعنى، موازيًا بين التجربتين، ناهضًا بالتّجربة الماضيّة، ومستدعيًا التّجربة المعاصرة. ينهل الشّاعر من التّجربة الماضيّة ما يخدم نصّه الشّعري، ويخرج دلالته على المستوى السّطحي لتوجيه ذاكرة المتلقّي إلى المقصديّة النّصّيّة، وقد تجلى الحضور النّصّي المقدّس بلفظه، فالمعجم القرآني بمفرداته انصهر في نسيجه اللغوي، ولم يغبْ عن مخيلته التّراكيب اللفظيّة للقصّة المرجعيّة، فحرص على استدعاء ألفاظ الموروث الدّينيّ (الجبُّ، الذّئبُ، أضغاث حلم، رأيت الكواكب تسجد لي)، في حين يجنح إلى الحداثة عبر ألفاظ وتعابير دالّة: بقوله: (سوط، المحقق) لينقل صورة التّلاحم من الماضي إلى الحاضر، ليحقق المشروعيّة لهذا الظّلم المّتوارث من الأهل والأخوة منذ

(1) **الاعمال الشعرية**، ج2، ص325

عهد سيّدنا يوسف إلىٰ حاضر الشّاعر العراقي، ملتزمًا بثنائية (الأنا) و (الآخر) لكشف واقعه المتنافر والمتضاد، وللإشارة إلىٰ الفرق في القوىٰ المتضاربة، المتمثّلة في الصراع والمكابدة مع الآخر (هو) السّلطة السّياسيّة والدّينيّة في البلاد، وهذا دالّ علىٰ توظيف الثّقافة الدّينيّة، مع تحوير في النّص القرآنيّ للقصّة، حيث خلق نصًّا شعريًّا ذا مرجعيّة دينيّة منسجمًا دلاليًّا مع مقصديّته وتجربته الشّعورية، وصهر ما احتشده في ذاكرته القرآنية؛ ليجسّد جدل الشّاعر وحواره مع الذّات المتسلّطة والمتجبّرة، فهاجسه الشّعوري يستوحي المرجعيّة القرآنيّة (يوسف) معادلًا موضوعيًّا لما يعانيه من الظّلم والاضطهاد.

ثم ينتقل إلىٰ جزئية أخرىٰ ضمن التسلسل المنطقي والزمني لقصة سيّدنا يوسف القرآنيّة في مقطع شعريّ آخر من قصيدة (نشيد أوروك) الطّويلة، مستدعيًّا مؤامرة الأخوة وكذبهم علىٰ والدهم وإدعاءهم أكل الذّئب ليوسف، بقول عز وجل: ﴿ قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِيٓ أَن تَذْهَبُواْ بِهِۦ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ ٱلذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَٰفِلُونَ ﴿١٣﴾ قَالُواْ لَئِنْ أَكَلَهُ ٱلذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّآ إِذًا لَّخَٰسِرُونَ ﴿١٤﴾ فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ وَأَجْمَعُوٓاْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ وَأَوْحَيْنَآ إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴿١٥﴾ وَجَآءُوٓ أَبَاهُمْ عِشَآءً يَبْكُونَ ﴿١٦﴾ قَالُواْ يَٰٓأَبَانَآ إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَٰعِنَا فَأَكَلَهُ ٱلذِّئْبُ وَمَآ أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَٰدِقِينَ ﴿١٧﴾ ﴾ [1]، فاستحضر الشّاعر تلك المرجعيّة الدّينيّة الرّامزة للغدر، والخيّانة في موضع بيانه سبب الثّورة والتّمرد والخروج علىٰ السّلطة، إثر معاناته النّفي والاغتراب عن الأهل والبلاد، ليبث التّناص عوالم حيويّة جديدة تغني النّصّ وتثريه، بقوله:

"هم ملأوا القلب قيحًا

وقالوا: لماذا غناؤكَ مرٌّ؟

(1) **سورة يوسف**، أية 13، 14، 15، 16، 17.

وهم ضيَّعوني وقالوا أَضلَّ [1]الطريقَ إلى بيتِهِ.

آهِ يا أبتي، لا تشمَّ - بشقِّ القميصِ الذي حملوهُ - دمي

كلَّما ضيَّعوا وطناً

بحثوا

عنه

في جبِّ أمريكا"[2].

ودخل إلى العوالم المرجعيّة متخفّيًا في شخصيّة سيّدنا يوسف عليه السّلام ناطقًا بلسانه، باثًّا لواعج قلبه، مستذكرًا أحداث قصّته، داعيًا والده ألَّا يأخذ القميص دليلًا لأنه يحمل الزّور والبهتان، والكذب والمؤامرة، ليسقط الشّاعر هذه الأحداث المتقاطعة على واقعه في وطنه العراق الذي يعاني الدّسائس والظّلم والاستبداد، فينتهي به المطاف مبعدًا عن البلاد، تحت ذريعة الخيانة للسّلطات السّياسيّة. وهنا يتماهى الرمز يوسف ومعادله الموضوعي (الصائغ) في الإبعاد القسري، جرّاء مكر وخديعة السّياسيين، بما يحقق انسجام مع المرجعيّة الدّينيّة. ولم يكتف الشّاعر في سرد القصّة ضمن ملامح الموروث الدّينيّ الذي يتقاطع مع تجربته الذّاتيّة، وتجاوزها إلى تغليب الملامح المعاصرة من خلال الألفاظ، وتكثيف الدّلالة المعاصرة: (أضلَّ الطّريق، بيته، وطنا، أمريكا) لنقل المتلقّي من الذّاكرة التّراثيّة الدّينيّة إلى الواقعيّة المعاصرة، موظّفًا ما رسخ في الذّاكرة الدّينيّة لتعزيز الدّلالات المعاصرة.

فهذه الأنساق التّصويريّة تطغى عليها ذاتيّة الشّاعر، إذ حاول الخروج عن صرامة النّصّ المقدَّس في بنية النّصّ الشّعري لتوليد الدّلالة، النّاطقة برؤيويته، والإتيان بهذه الصّورة المؤطرة بخصوصيّة الرؤية هي نوع من الكشف عن المسكوت

---

(1) أَضَلَّ والصحيح (ضَلَّ) لكن الوزن أجبره على (أَضَلَّ)

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص326

عنه، لتلقي بظلالها على الواقع السّياسي الذي يعانية العالم العربيّ عمومًا والعراق خصوصًا، فجملة من الأسباب تكالبت وأضاعت الشاّعر وأدخلته في الثّورة والتّمرد والدّفاع عن الحرّية المسلوبة، فالذّاكرة الشّعوريّة قادته إلى المرجع- التّاريخ الإسلامي، بما ينطوي على قصص تحفل بالضّياع القسري من القوّى الظّالمة كقصّة سيدنا يوسف- عليه السّلام- الرامزة للصّبر والثّبات، مع كثرة المحن والخطوب التي ألمت به، وكأنه البؤرة المركزية لتعالق النّصّ الغائب (الدّينيّ) والنّصّ الحاضر، بجامع دلالة الظّلم والطّغيان المتجسّدة في المرجعيّة الدّينيّة.

وتبدّى الامتصاص للنّص الغائب، والتّفاعل والتّلاقح بقرائن وإشارات جلية وطرح مباشر، ومن ثمّ دمجها في البنية النّصّيّة، بشكل يتواءم مع واقعه بصورة أكثر حيوية، بحيث تبدو المعاناة أكثر عمقًا، فالقميص الملطّخ بالدّماء دليل الكذب والتّدليس والمؤامرة، التي حمّلها موقفه الفكري والانفعالي، لما يعانيه الشّاعر في وطنه العراق، وهذا دليل على الرؤية الواعية بالثّقافة الدّينيّة.

وبدلالات إيحائيّة وإشارات رمزيّة يستحضر مرجعيّة أخرى للنّصّ المقدّس، وذلك بتمثله وامتصاصه جزئيّة من قصّة سيّدنا يوسف في قصيدة بعنوان (خرجت من الحرب سهوا)، لتهيمن على النّصّ بدلالاتها التي تتقاطع بين الحادثة المقدّسة دينيًّا والواقع العام والخاص للشّاعر، بقوله تعالى: ﴿ وَٱسْتَبَقَا ٱلْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُۥ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا ٱلْبَابِ ۚ قَالَتْ مَا جَزَآءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوٓءًا إِلَّآ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿٢٥﴾ قَالَ هِىَ رَٰوَدَتْنِى عَن نَّفْسِى ۚ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَآ إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ﴿٢٧﴾ فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيْدِكُنَّ ۖ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴿٢٨﴾ ﴾[1]، فقصة مراودة امرأة العزيز ليوسف عن نفسه، وقدُّ قميصة من دبر الذي كان دليلاً لبراءته بعد اتهامها له بالفاحشة زورًا وبهتانًا، تمثل منطلقًا إيحائيًا لنصّ الصائغ، إلّا أنه

(1) **سورة يوسف**، آية 25، 26، 27، 28

خرج عن دلالته المرجعيّة الدّينيّة إلىٰ دلالات معاصرة ترمز إلىٰ براءة الشّاعر من التّهم التي وجهت له، ساقها في موضع إيمانه اليقيني بحتمية النّصر والأمل بالعدل، متّخذًا من قصّة يوسف رمزًا للفرج بعد الكرب، والنّصر بعد الشّدة، في موطن حديثه عن وطنه المظلوم وشعبه المقموع، وهو المنفي المتّهم بالعداء للبلاد والعمل السّياسي ضدّ السّلطات السّياسية العليا، ويقول:

"أَكْتُبُ عن قمرٍ سيجيءُ

وعن غيمةٍ عَبَرَتْ قمحَنا

لتَحُطَّ علىٰ جرحِنا

أربّتُ فوق مواجعكمْ

كي أمرَّ كخيطِ القصيدةِ

يلظمُ قلبي بالطُّرُقات

أَخِيطُ قميصَ المنافي علىٰ قَدِّ أحزانكمْ

وأتركُ دمَ قميصي الذي قُدَّ من قُبُلٍ

شاهدي ودليلي

لدىٰ كاتبِ العدلِ".[1]

ومحاولة إسقاط مضامين النّص القرآنيّ علىٰ واقعه النّفسي وتجربته الشّعورية، وضمن رغبة الشّاعر في التّلاحم مع المرجعيّة والاندماج معها، يتوارىٰ خلف سيّدنا يوسف عليه السّلام المرجع، وينطق بلسانه، وهو الرمز المعادل للشّاعر، في الاستدعاءات السّابقة لقصة سيّدنا يوسف–عليه السّلام–، إلّا أنّ الذّاكرة الشّعورية قادت الصّائغ إلىٰ تفاصيل قميص سيّدنا يوسف المقدود من دبر وتحوّله من دليل إدانة

(1) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص81.

إلى دليل براءة، فجعل الماضي معبرًا عن الحاضر، بما يتوافق مع رؤيته والواقع، مستخدمًا أسلوب التّحوير والانزياح في أحداث القصّة، بما يتناقض والمرجعيّة الدّينيّة، فأصبح القميص مقدودًا (من قُبُلٍ) أي من الأمام باديًّا ظاهرًا جليًّا، وفي هذا مفارقة واضحة للنّصّ المرجعيّ بقوله تعالى: ﴿إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ﴾ أي كان دليل إدانة لسيّدنا يوسف عليه السّلام، إلّا أنّه فارق الرؤية المرجعيّة، وأصبح دليل براءة الشّاعر مما نُسِّب إليه من انتهاكات، ودليل إدانة للخصوم السّياسين الذين سلبوا الحقوق، وظلموا العباد واستغلوا الموارد والأموال، وشاهده في الثّبات على المواجهة والمواصلة في الحياة، ويلبس الصّورة طابع الحداثة بلفظ (كاتب العدل) الذي يقدم له الدّليل والشّاهد على خصوم الشّاعر والوطن، وبارقة الأمل المستلة من قناعة سيّدنا يوسف بإحقاق العدل لم تفارقه رغم تكالب خصومه وقوتهم، وفي هذا تسرية وعزاء وتثبيت واطمئنان، وتعزيز للشّاعر والمتلقّي بحتميّة النّصر وظهور الحق ورفع الظّلم لا محالة آتٍ.

ويهيمن التّداخل النّصي القرآنيّ مع النّص الإبداعي للصّائغ، ويتضح توظيف المرجعيّات الدّينيّة بما يخدم الدّلالات المعاصرة، ويسقطها على حالته الشّعوريّة، حيث يستتر داخل المرجعيّة القرآنية بأنساقها الثّقافيّة ومعطياتها المعرفيّة، لينتج نصًّا آخر، متجاوزًا المعجم اللغوي القرآنيّ ليعلن عن ذاتيّته وتجربته، والتي ظهرت في قرائن تعبيريّة ومعجميّة، إذ تبدّت في تغليب الملامح المعاصرة والإشارات الدّلاليّة، البادية في الألفاظ الحداثية (قمحنا، جرحنا، فوق مواجعكم، خيط قصيدة، الطرقات، أحزانكم) بما يوّجه مخيّلة المتلقّي إلى الواقع المؤلم الذي يئنُّ تحته الصّائغ بمختلف صنوف العذاب، فجاءت ثقافتّه الدّينيّة مفصحة عن تجربته النّفسيّة والشعورية، فغدا الرمز الدّينيّ يوسف- عليه السّلام- معادلًا موضوعيًّا للشّاعر، بما تلقفه من الظّلم والعذاب.

ولم يتوقف عند الاستلهام المضموني والدّلالي واللغوي للمرجعيّة الدّينيّة، وإنما تجاوزه إلى الأسلوبي أيضًا. فتجربته الشّعورية ومعاناته المكتظة بالتفاصيل والأحداث، قادته إلى تقنية السّرد المتماثلة مع النّص المرجعيّ، والتي ساهمت في الإفصاح عن معاناتها وجزئياتها، تتواءم وتجلية ملامح الواقع المعاصر للقارئ، ومزجها بالملامح الثّقافية ذات المرجعيّة الدّينيّة، لبلورة فكره ضمن المشروعيّة الدّينيّة.

لغة التّمرد تماهت مع العالم الثّقافي المقدّس، واتّكأت على مخزونه الدّينيّ، الذي حوّره الشّاعر بما يتناسب مع أيديولوجيا السّلطة السّياسيّة، بحيث تصبح مناسبة للواقع الزّماني والمكاني المنشود، إذ يعوّل عليه في الخلاص من مأساته الإنسانيّة والتي مبعثها السّلطة السّياسيّة، فينذر الشّاعر نفسه للقضيّة الوطنيّة، وهذا تجلّى في براعة الشّاعر في توظيف النّصّ الدّينيّ، ومحاكاة دلالات النّصّ المقدّس (القرآن) وتجسيدها بما ينسجم ومقصديّته وتجربته الشّعريّة والرؤيويّة.

عيسى عليه السّلام

ومن الشّخصيات المقدّسة التي استدعاها الصّائغ شخصيّة المسيح عليه السّلام، فهي الشّخصيّة النّبويّة التي منحها الله معجزة إحياء الموتى، وشفاء المرضى، وهي الشّخصيّة التي اقترن ذكرها بالرّفق والرّحمة، والطّهر والنّقاء، فضّلًا عن أنّها أصبحت رمزًا عالميًّا إلى التّضحيّة حتى الصَّلْب في سبيل المثل السّماويّة، أو التّضحية في سبيل أيّ مُثُلٍ يؤمن بها الإنسان.[1]من هنا غدت مجالًا رحبا ثريًّا للشّعراء، تحمل التّعبير الوجداني عن ألم الإنسان، وشدّة المعاناة، والمحنة في الذّاكرة الجمعيّة محاطة بالتّقديس والإجلال، وتجسّد تطلعات البشر نحو المستقبل والتّغيير، متأثرة بقيم السّماء وفق ما رسَّخه القرآن الكريم.

---

(1) شرّاد، شلتاغ عبود، **أثر القرآن في الشعر العربي الحديث**، دار المعرفة، دمشق، 1987، ص172.

لعلَّ الحاجة إلى تفجير طاقات دلاليّة وإبداعيّة جديدة، دفعت إلى تشكيل مزيج إبداعي يستند إلى الثابت من النّصوص الدّينيّة واستثمار طاقتها، عبر تحوير المضامين الدّينيّة لتتوغل في أعماق النّصّ الشّعري؛ ولتنسجم مع الحالة الفكرية والأطر النّفسيّة المعبّرة عن حالة التّشظّي التي يعيشها المبدع. استحضر الشّاعر في قصيدة (شاعر) شخصيّة المسيح -عليه السّلام- المقدّسة، مستلهمًا ملامح المسيح فيما يتعلق بالصّلب، ومستفيدًا من دلالاتها الماضيّة وما يكتنفها من الآلام والعذاب في الإنتاجيّة الشّعرية، وموّظّفًا إياها في خلق دلالات جديدة، تتناسب وواقع الشّعب الذي يرزخ تحت القتل والسّجن والتّعذيب والنّفي. وفي ظلّ هذا الطّغيان يشكو الشّاعر فئة المثّقفين المتملّقين المنافقين للسّلطة الحاكمة، وتأتي المفارقة بين الكلمات التي تحرص على التّغنّي بأمجاد السّلطة السّياسيّة بما يحقق الحياة الرّغيدة لأصحابها، وكلمات الشّاعر الشّهيد في سبيل الكلمة التي تحمل الصّليب، وتواجه القتل والعذاب والألم الواقع من السّلطة بسبب المطالبة؛ بالحرّية، لنيل الحياة بما يحقق الكرامة الإنسانيّة، فالصّلب هو نظير الحرّية والانعتاق. في قوله:

شاعر

إلى الشاعر الشهيد علي الرماحي

"في عصر الطغيانْ

كان الشعراءُ الخِصّيانْ

- كالفئرانْ -

ينكمشون بـجحرِ السلطانْ ويغنّون

بأمجادِ جلالتهِ

وبنعمتهِ

وتظلُّ حروفك

- في كلِّ زمانٍ ومكانْ -

تمشي....

وعلىٰ كَتِفَيها الصُلبانْ"[1].

ويهيمن التّداخل النّصّي القرآني في النّصّ المنتج، حيث يتجلّىٰ النّصّ القرآني دلاليًّا، ليكتسب بعدًا جماليًّا، وتساوقًا مضمونيًّا مع النّصّ الشّعري، وهذا ما تبدّىٰ في البوح الشّعري الذي عبّر عن القتل والظّلم في سبيل المبدأ العظيم، فراوح بين المكاشفة والغموض في الاستهلال بصوت الشّاعر باعتباره عتبة الدّخول إلىٰ النّصّ، والبؤرة المضيئة في النّصّ التّوجيهي التّالي للعنوان في قصيدة (شاعر)، فساعد المتلقّي في فكّ شيفرات النّصّ والإمساك بدلالته في إهداء إبداعه إلىٰ صديقة الشّهيد علي الرماحي، وهو المناضل في سبيل الحرّية والعدالة،" أعدمته السّلطات وهو في أوج عطائه الروحي وتفجراته الشّعريّة نتيجة قصائده المعادية للطغيان والمنتصرة للحقّ"[2]، ليجسّد المعادل الموضوعي للمسيح رمز التّضحية في سبيل الدّين والعقيدة، وحيث الغموض الفنّي فلا يذكر ذلك صراحة وإنما يأتي بمتعلقاته (الصّلب) الرامز للقتل والظّلم، المشترك فيه كل من المسيح وعلي الرماحي، في سبيل بعث أمّته وتحريرها، فوقف علىٰ تلك التّجربة بإسلوب السّرد ليعكس مدىٰ معاناته، وعذابه في فقد صديقه علي الرماحي بشكل تفصيلي.

ونلمح رؤية الشّاعر التّحويلية للأنساق المرجعيّة، إذ تتلاقح فيها سمات السّابق واللاحق، لينتج نصًّا آخر، أكسبه إشارات مضيئة تحفّز المتلقّي لإدراك ذاتيته ورؤيويته، تمظهرت في لغته الشّعرية، فتبدت ظلال المعجم القرآني عبر لفظة

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص293

(2) **فوق كفاية الكوفة.. تحت نصب الحرية**...الشاعر عدنان الصائغ-كله لكkololk.com – فوق_كفاية_الك...

(الصّلبان) إلى جانب طغيان الملامح اللغوية المعاصرة على الملامح الدّينيّة المقدّسة في الأنساق الشّعرية، من خلال توجيه طاقات المعجم اللغوي إلى الألفاظ والتعابير المعاصرة: (الشّعراء الخصيان، الفئران، أمجاد جلالته، بحجر السّلطان)، بما يوجه المتلقّي إلى فيض من الدّلالات المعاصرة، التي تفصح عن معاناة الشّاعر وألمه من القوى السّياسيّة واتباعها من الشّعراء الانتهازيين، والمتسلّقين، والمتملّقين، والمتكسّبين، فالمرجعيّة الدّينيّة تمنح النّصّ ثراء معرفيًا، مرتبطًا بالتّجربة الشّعوريّة والنّفسيّة، وهذا ما تمثل في دلالة الصّلب الموحيّة دون ذكر تفاصيلها وجزئياتها، ليحقق التّواصل المنشود بين المبدع والمتلقّي، ليفصح عن النّصّ المُبْدَع، وصراع الذّات مع الأخر، فالصّلب بهذا الإيحاء هو وسيلة من وسائل المقاومة والتّحدّي وطريق الحرّيّة.

كما نجد ظلال تشرّب الشّخصيّة الدّينيّة المقدّسة المتمثّلة في (المسيح) ضمن نسق شعري آخر من قصيدة (تداعيّات رجل حزين في 9 آب1983)، بانصهار رمزيّة المرجعيّة الدّينيّة مع النّص الإبداعي، بما يحقق إضاءة في ذهن المتلقّي، لتضفي عليه دلالات جديدة أعطته إياها الرؤية الشّعرية، إذ نزع الشّاعر إلى المرجعيّة المقدّسة المعروفة في خضمّ معاناته الاغتراب، وهو الجندي المثخن بالجراح القابع في خنادق شمال العراق حيث المعسكرات الحربية المتأهّبة للحرب الإيرانيّة، وتداخلت المرجعيّة الذّاتيّة الآنيّة مع المرجعيّة الدّينيّة للمسيح عليه السّلام، "وظلّ رمز المسيح في إطار دلالته الرّاسخة، الصّلب أو الموت فداءً للأخرين"[1]، رمزًا قادرًا على تجسّد آلامه الرّوحيّة والجسديّة، وهو يواجه الظّلم والاضطهاد في بلاده، ومن المفارقة أن قصائد الصّائغ لا المسيح هي المصلوبة في منجزه، يأبى الخنوع والذّل، فكتب بدمائه أروع معاني الحب والتّضحية من أجل الوطن، "والدم النّازف رمز البعث بعد الموت"[2]،

(1) العلاق، علي جعفر، **في حداثة النص الشعري**، ص49.

(2) عباس، احسان، **بدر شاكر السياب (دراسات في حياته وشعره)**، دار الثقافة، بيروت، 1972، ص318.

فاستحقت كلماته الخّلود، وتماهت مأساة الشّاعر في العراق، ومأساة الصّلب للمسيح، "وكلاهما رأى في الفداء طريق الخّلاص والنّصر"[1]. من خلال قوله:

"أَعْرِفُ أنّي سأموتُ، بدون رِثَاءٍ،

مجهولاً في أحدِ المنعطفاتٌ

لكنَّ قصائدَ قلبي ستظلُّ

كجرحِ مسيحٍ –

تنـزفُ،

... فوق صليبِ عذاباتِ الفقراء

وتنمو،

كظلالِ اليوكالبتوز[2]

بساحاتِ بلادي"[3].

فاستحضر صراع النّفس الأزلي، بطريقة تنبئ عن تجربة إنسانيّة وشعوريّة، حيث وظّف الدّلالة الدّينيّة بما يتلاءم وجدليّة الذّات المحمّلة بأعباء الواقع، ممّا جعله ينتقل للبناء الفنّي المنسجم مع تجربته، وهذا بالتّحوّل من تقنيّة السّرد إلى تقنيّة المونولوج الدّاخلي، ليعبّر بعمق عما يجول في خاطره، وينتهي إلى تنبؤاته بالهلاك المحتوم، بما يبقي قصائده الثائرة ضدّ جميع أشكال القمع والذّل والعبوديّة باقيّة خالدة، كبقاء المسيح وثورته الخالدة على العبوديّة والرذائل، فأسقط تجربة المسيح ومأساته على تجربته

---

(1) مقدادي، ظافر، **الرمزية المثلوجية في شعر محمود درويش**، ص1، http://m.almothaqaf.com

(2) شجرة اليوكالبتوس من الأشجار دائمة الخضرة، التي تتميز برائحتها المميزة، وأوراقها المتدلية، وهي من أطول الأشجار ذات الأخشاب الصلبة في العالم، وتنمو في المناطق الجافة، ويطلق عليها في بلاد الشام اسم أشجار (الكينا).

(3) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص335

الشّعرية، التي تتقاطع مع دلالتها الأصلية، فكل منهما محمَّل بأفكار ثوريّة عقائديّة، وأهداف نبيلة تضمن لها الخلود والبقاء، فتوحّد الماضي بالحاضر من خلال التّوحّد بين الرّموز الدّينيّة القديمة (المسيح) والتّجربة الشّعرية التي حافظت على القدّسية الدّينيّة الحاضرة في الذّاكرة، تحت ظلّ تجربته الشّعوريّة والنّفسيّة والواقعيّة المتماهيّة مع السّياق الثّقافي.

والالتماس الثّقافي مع المرجعيّة الدّينيّة، يظهر في انزياح النّصّ المقدّس إلى التجربة الشّعريّة، متمثّلًا صورة الصَّلْب الرّمز في قصيدة (نشيد أوروك) المستمدة من قصّة عيسى عليه السّلام، وأهم ملامحها (الصَّلْب) و (الفداء)، و (الحياة من خلال الموت) وثلاثتها ملامح مسيحيّة،[1]وانطلاقًا من المعتقدات المسيحيّة الحاضرة في ذاكرة الشّاعر، فإن المسيح الفادي بنفسه والمضحّي من أجل أمّته، هو رمز لصورة البطل الثّوري الذي تنكَّر لذاته، وحين وظّفه الشّاعر أراد أن يلغي القطيعة بين الماضي والحاضر، إذ تمتلك بعض رؤى الماضي فاعلية خصبة بما تحمله من طاقة وسحر قادرين على إضاءة الحاضر وتوتراته[2]. فهو مرتكز دلالي جسّد فيه معاناته، محاولًا إسقاط تلك الدلالة والمضامين القرآنيّة على واقعه النّفسي، وتجربته المعيشة، ولذلك استدعاء الصّلب ودم المسيح جاء في خضم دعوته للثّورة على السّلطات الظّالمة، وعدم الرّضوخ أمام إرادتهم الباغيّة، فالموت للمناضلين حياة لمن بعدهم، مسترشدًا بالملامح المسيحيّة، ومتوافقًا مع منطلقاتها، في امتزاج ملمح الفداء بملمح الصّلب، فالثّائر يتحمل الآلام فداء لفكره والدعوة التي يناضل من أجلها، ودماؤه مبعث للحياة، ومنطلق فكريّ وثوريّ لإعادة هيكلة أمّته، بقوله:

"كلُّ قطرةِ دمٍ... تصيحُ

---

(1) عشري، علي زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي**، ص104

(2) كاظم، سلام الأوسي، **الرؤيا الإستشراقية التاريخية في الشعر العربي المعاصر**، ص3

-علىٰ خشبِ الصلبِ-

موتي حياة

تغني الطيورُ علىٰ دمه- زهرة الجلّنارِ المضاعة، تفزعُها الجهشاتُ

فينتفضُ القلبُ مرتعشًا"[1].

وتبدو هنا أشعاره التي تئن تحت ظلم الواقع، وتطّمح إلىٰ الحرّيّة، تجسّد وعيه النّضالي، وتؤكّد النّهايات المحتومة ممّا آل إليه مصيرهم المخيّب للآمال، بعد موت أصدقاء النّضال الذي عاشه وخبره، ولكنّه لا يكتفي بذاته وهمومها وقضاياها المعاصرة، بل يفزع إلىٰ ذاكرته الثّقافيّة القادرة علىٰ التّماهي مع العالم الجديد، في منجز إبداعي خلّاق جسّد توتره الوجودي من الموت في أنساقه الشّعرية، ليؤكّد أن الموت بداية الحياة، ومن جهة أخرىٰ حاول الشّاعر من خلال البوح بمكنوناته النّفسيّة والشّعوريّة، تفعيل حالة من التّقارب بين النّصّ الإبداعي وثقافته المرجعيّة الدّينيّة.

موسى عليه السّلام

تعدّدت الآيات التي ورد فيها ذكر موسىٰ عليه السّلام ومعجزاته، كما ذكرها القرآن بقوله تعالىٰ: ﴿ وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا مُوسَىٰ تِسْعَ ءَايَٰتٍ بَيِّنَٰتٍ ﴾ [2]، ويعرض القرآن لجوانب متعدّدة من الصّعاب التي واجهها هذا النّبي في حياته، وفي رسالته، مما ترك أثرًا في كل من اطّلع علىٰ حياته، وقدَّم دروسا وعظات يمكن الاستفادة منها؛ كإصلاح الأمم بعد فسادها، وبيان عاقبة الكفر والظّلم، وصمود العقيدة، وانتصار الحق علىٰ الباطل، والدّعوة إلىٰ الكفاح، وتقويض الطّغيان، ونجاة المؤمنين، والتّحلّي بالقول

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص132

(2) **سورة الإسراء**، آية101.

الليّن، والإيمان عن طريق العقل[1]؛ ولهذا لجأ الشّعراء الحداثيون، ولا سيّما الصّائغ إلى شخصيّة سيّدنا موسى يستلهمون منها ما يسعفهم في التّعبير عن أفكارهم ومشاعرهم وتجاربهم الشّعرية، معتمدون على الثّقافة الجّمعية التي يشترك فيها كل من المتلقّي والشّاعر، بما اكتسبه من بعد دلالي، حيث يكفي أن يلمح إليها الشّاعر كي يوقظ في وجدان متلقّيها هالة من الذكريات والمعاني المرتبطة بسياقها، كما أن هذه الرّموز الدّينيّة تتسم بغنى الدّلالة وتنوّعها، ممّا يكسب النّص الشّعري قوّة التّأثير والإيحاء[2].

ويتواصل مع المرجعيّة القرآنيّة في قصيدة (نشيد أوروك)، من خلال توظيف قصّة اتّخاذ قوم موسى العجل ربّا، مخالفين ما أمرهم به هارون -عليه السّلام- من ترك عبادة العجل، والقيام بعبادة الله وحده، بعد أن استخلفه عليهم موسى عليه السّلام،[3] بقوله تعالى﴿ وَٱتَّخَذَ قَوۡمُ مُوسَىٰ مِنۢ بَعۡدِهِۦ مِنۡ حُلِيِّهِمۡ عِجۡلٗا جَسَدٗا لَّهُۥ خُوَارٌۚ أَلَمۡ يَرَوۡاْ أَنَّهُۥ لَا يُكَلِّمُهُمۡ وَلَا يَهۡدِيهِمۡ سَبِيلًاۘ ٱتَّخَذُوهُ وَكَانُواْ ظَٰلِمِينَ ١٤٨﴾ [4]، وقد استمدّ عناصر النّص القرآني على المستوى اللفظيّ والتّصويريّ في تجسيد أبعاد تجربته الذّاتية، والتي تتقاطع على المستوى الدّلالي، فاستحضر القصّة القرآنيّة؛ لتوسيع فضاءات النّصّ الشّعري، وتعميقه دلاليًّا ومعرفيًّا، حيث أضفى التّداخل مع النّصّ القرآنيّ لدى الصّائغ مزيدًا من العمق والسّوداويّة في ضوء نقده للمجتمع العراقي والعالم العربي عمومًا، الذين ارتضوا سيطرة الظّلم والقمع وتسلط الطّغاة على حياتهم، دون أن يكون للشّعوب أدنى خيار للتغيّر. فالشّاعر يعاني الخذلان والقهر والانكسار من المجتمع العراقي متماهيًا مع شخصية سيّدنا موسى المقدّسة، وخذلانه

---

(1) طبارة، عفيف عبد الفتاح، **مع الأنبياء في القرآن الكريم**، ط9، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص250.

(2) عبد الرحيم، رحاب محمد عيسى، **الرمز في شعر الشاعر الليبي عبد الحميد بطاو**، https://jssa.journals.ekb.eg

(3) الدمشقي، ابن كثير، **قصص الأنبياء**، دار الفكر، بيروت، 1992، ص 340.

(4) **سورة الأعراف**، آية 148.

من قومه وتركهم دينه، ليسوق إلى مخيّلة القارئ مقدار الأسى والمعاناة عقب ارتداد قومه عن عبادة الله في مقابل تجربة الصّائغ، فأسقط البنية اللفظيّة والدّلاليّة إلى جانب البنية الأسلوبيّة القرآنيّة في متجسّده النّصّي، حيث استحضر الحوار من القصّة القرآنيّة في محاولة يائسة لإقناعهم بسوء اختيّارهم وبطلان حججهم، والتي قادتهم إلى الجوع والضّياع والنّفي، وتسيطر السّوداويّة على الأنساق الشّعرية، جَرَّاء اليأس والاستسلام في المنفى والاغتراب الذي يعاني ويلاته، لتتقاطع تجربته الذّاتيّة والرؤيويّة وتجربة سيّدنا موسى مع قومه، مسقطًا معطيات النّصّ القرآنيّ وثيمته على واقعه النّفسي وتجربته الشّعرية، بقوله:

"همُ كسروا اللوحَ، يا أبتي

وارتضوا العجلَ ربًا

فماذا سنفعل إنْ أكلَ الجوعَ أربابنا

فالمجاعة كفرٌ

وجوع المنافي بكاءٌ".[1]

ويلمح القارئ الشّيفرات الدّلالية لفك مغاليق النّص وسبر أغواره، ورغم احتوائه القرينة اللازمة للإنتاج الشّعري المتعالق والمتلاقح مع النّصّ المستدعى من المرجعيّة الثّقافيّة، إلّا أنّه يكثّف الدّلالات والإشارات المعاصرة إلى جانب حضور المرجعيّات الدّينيّة، ليمنح الفرصة الأكبر لذاته بالظهور، حيث غلَّب الملامح المعاصرة على غيرها، ليصبح الواقع قريبا منه وكأنه انعكاس له، إذ حفل النّص الشّعري بالمعجم اللغوي المعاصر، مثال ذلك: (أكل الجوع، مجاعة الكفر، جوع المنافي، بكاء)، كما وارتضى الشّاعر لنفسه أسلوب السّرد لبث لواعج قلبه من خلال القصّ، وعبر ثنائية (الأنا) والآخر (هم) التي ساقها في مجمل استدعاءاته، لبيان المفارقة مع شعبه الرّاضخ

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص476

والمستسلم للباطل وقناعاته المنطلقة من مبدأ عظيم يتفق والمرجعيّات الدّينيّة، ويبدو التّناقض والتّضاد معهم مكمن مأساته، وسبب بلائه، فسخَّر الملامح القرآنيّة تعزيزًا للمعاصرة، وإثراءً لدلالتها وإغناءً لمضامينها.

مما أعطى لمنتجه الشّعري قوّة تأثيريّة لدى المتلقّي لتوليد دلالات جديدة، تبعًا لاستدعاء شخصيّة موسى- عليه السّلام- المقدّسة رمز اللين في القول، في بيان عاقبة الكفر والضّلال وفقًا لما تحمله الذّاكرة الثّقافيّة، في إنتاج النّصّ الشّعري، بما يغني تجربته، وأسقطه على واقعه الشّعوري، بدلالات إيحائيّة وإشارات رمزيّة في بنية النّصّ الشّعري، ليصبح الرّمز الدّينيّ (موسى) معادلًا موضوعيًّا للشاعر، الذي يتقنّعه ويتخفّى خلفه سعيًّا لتعريّةً الواقع؛ ونقد السّلطة السّياسيّة والاجتماعيّة، وبيان الخنوع والخضوع للجبابرة والمتسلّطين والانتهازيّن في البلاد، الذي طال بين مخاطره وعواقبه التي لا تحمد على الأمة برمتها، إذ تتوازى هذه الرّؤية مع النّصوص القرآنيّة لموسى- عليه السّلام- وبيانه ضرورة الثّبات على العقيدة للأمم السّابقة، ولكنّهم أضلّوا السّبيل، حيث تدعيم الرّؤية والفكرة التي قدّمها الصّائغ في منتجه الشّعري، مما أعطى نصّه قوّة وحيويّة وانفتاحًا دلاليًّا.

فالشّاعر يستدعي شخصيّة موسى عليه السلام بما رافقها من أحداث ليوائم غايته الفكرية، واستغل شخصية النّموذج المقدّس في رسم صورة الواقع، فصاغها في بنية تركيبية، قدّم من خلالها الحدث التّاريخي مع تحويره وتبديله لتحقّق ذات الشّاعر الحضور الكلّي للنّصّ المبتدع.

نوح عليه السّلام

واسترفد من الذّاكرة الثّقافيّة الغنيّة بمرجعيّاتها الدّينيّة، قصة سيّدنا نوح عليه السّلام وهو صاحب السّفينة التي قهرت الطّوفان، حيث قضت إرادة الله بسحق الشّر، في إطار ملامحها القرآنيّة المعروفة، ووظّفها في نتاجه الشّعري كوسيلة من وسائل

التّأثير والإيحاء على المتلقّي، فيحيل إلى الجزئية القصصيّة المتلائمة مع رؤيته وتجربته التي وردت في القرآن الكريم في أكثر من سورة، وسورة هود الأكثر شمولًا لها، بقوله تعالى: ﴿ وَأُوحِيَ إِلَىٰ نُوحٍ أَنَّهُۥ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلَّا مَن قَدْ ءَامَنَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا۟ يَفْعَلُونَ ۝٣٦ وَٱصْنَعِ ٱلْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَٰطِبْنِى فِى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ إِنَّهُم ﴾ [1]، ثم جاء الأمر الإلهي إلى نوح، بقوله تعالى: ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمْرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلْنَا ٱحْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ ٱثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ ٱلْقَوْلُ وَمَنْ ءَامَنَ ۚ وَمَآ ءَامَنَ مَعَهُۥٓ إِلَّا قَلِيلٌ ۝٤٠ ﴾ [2]، وقد ارتبط اسم نوح بالسّفينة والطّوفان، فتفاعل الشّاعر عبر متجسّده النّصّي مع حادثة الطّوفان المقدّسة دينيًّا، المتمثّلة في "العذاب الذي لقيّه قوم نوح عليه السّلام لإصرارهم وعنادهم على الشّرك بالله، فأغرقهم الله في الطّوفان ونجا نوح ومن معه، وكان الطّوفان سببًا في تطهير الأرض من هؤلاء الكفرة المشركين"[3].

فالتّلاقح الثّقافي مع النّصّ المقدّس خلق مشهدًا معبرًا عن تجربته النّفسيّة والرؤيويّة، وهذا يفصح عن علاقة التّماثل أو التّقاطع مع المرجعيّة الدّينيّة المستوحاة في المستوى الدّلاليّ والوظيفيّ، إذ وظّف الثّقافة القرآنيّة في جسد القصيدة لإبراز واقعه النّفسي بعد انهيّار واقعه السّياسيّ والاجتماعيّ والدّينيّ، ورغبته العارمة بموت الفساد والرّذيلة، وانبعاث عالم جديد، فجاءت تجربة الصّائغ الشّعرية غنيّة بالدَّلالات والإيحاءات المختلفة، جرّاء تمثّل النّصّ القرآنيّ المكتنز في الذّاكرة وتماهيه مع نزعته الشّعوريّة، مما فتح جسد النّصّ على دلالات سياسيّة واجتماعيّة إذ وردت في سياق يؤكّد سيادة الظّلم والقهر والاستبداد ضمن قصيدة معنونة ب (المحذوف من رسالة الغفران)، ليأتي الحلم بالأرض دون ظلم، والرّغبة في خلق عالم جديد خالٍ من كل أشكال الظّلم والقمع والاستبداد. في قوله:

---

(1) **سورة هود**، آية 36-37

(2) **سورة هود**، آية 40

(3) الدمشقي، ابن كثير، **قصص الأنبياء**، دار الفكر، بيروت، 1992، ص168

"وإذا كان الأشرارُ لمْ يصعدوا إلىٰ سفينةِ نوح

وغرقوا في البحرِ

فكيفَ امتلأتِ الأرضُ بهم ثانيةً

....

وإذا السماء انشقّتْ، وأذِنتْ لربها وحُقّتْ، وإذا الأرضُ مُدّتْ، وألقتْ ما فيها وتخلّت..!".[1]

والتّجربة الشّعوريّة قادت الذّات الشّاعرة للتّركيز علىٰ جانب محدد من الطّوفان، وهو هلاك الطّغاة والظّالمين في زمن سيّدنا نوح الماضي، واستدعىٰ هذه الجزئيّة من خلفياته المعرفيّة ثمّ دمجها في جسد النّصّ، ليحمّلها رؤيته الرّافضة لانتشار الفاسدين، وكثرة الظّالمين والمتسلّطين علىٰ حقوق العباد، ممّا دفعه للاستفهام (كيف امتلأت الأرض بهم ثانية؟) فالأذىٰ يتلاحق، والأعداد تتزايد، ومبعثه الأشرار الذين هلكوا في الطّوفان، واستدعاء هذه الحادثة المقدّسة المرجعيّة من الذّاكرة الجمعيّة إبرازًا للضّيق والحنق الذي يمر به من طواغيت العصر، فالطّغاة في عصر سيّدنا نوح – عليه السّلام- معادل موضوعي للأشرار في العصر الحاضر، يشترك كلٌّ منهم في إفساد الأرض، وإلحاق الأذىٰ بالعباد، والمعجزة الإلهيّة (الطّوفان) أنقذت الأرض والعباد من شرورهم، ولعلَّ أمنيات الشّاعر بمعجزة تتماهىٰ مع الطّوفان وحدها القادرة علىٰ التّخلص من الأشرار في عصره، وعليه يحافظ الشّاعر علىٰ قدسيّة الحادثة الدّينيّة، ولا يخرج عن منطلقاتها وغاياتها، فالظّلم مستشرٍ في العالم منذ القديم ولكن مصيره الزّوال لأن الله عادل، والعقاب وإنْ تأخّر؛ لكنّه آتٍ لا محاله، بقوله:

وهكذا تجاوز تلك التّفاصيل التّاريخيّة ليبدي مكنون نفسه، فكانت التّساؤلات اليائسة والضّجرة، المعروضة بإسلوب المنولوج الدّاخلي، توحي بالتّوتّر والاضطراب

(1) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص367

تجاه ما آل إليه الواقع، فيبحث عن تبرير لما يجري حوله، بالعودة إلى الزّمن الماضي، وتستمر الذّات الشّاعرة في التّعبير عن الحالة الشّعوريّة والرؤيويّة التي تداعت في وعي الشّاعر واللاوعي، ممّا جعل المنجز الشّعري ينفتح على المقدّس الدّيني، من خلال استحضار الرّمز الدّينيّ (نوح) – عليه السّلام- الحاضر في الذّاكرة الجمعيّة، رمز القيادة والإنقاذ، بشكل موافق لما جاء في نّص القرآن، إذ كانت السّفينة هي وسيلة النّجاة لقوم نوح الصّالحين، ولكن تجاوز الجانب الإيجابي للتوظيف الدّلالي للسّفينة، وليؤكّد الجانب الآخر المتمثّل بهلاك الطّغاة، يسوقه في ظلّ نصّ تشرّب أبعاده الدّلاليّة والمضمونيّة؛ لإنتاج نصّ يطفو في بحر السّوداويّة وبيان ضياع الوطن ودماره بسبب طغيان الأشرار وفجورهم، الذين يستحقون العقاب، ولكن جرّاء غيّاب العدالة البشرية، والتّهاون في تحقيقها، يعجُّ الفاسدون في البلاد دون عقاب أو حساب، والمفارقة الفكريّة انعكاس للواقع الاجتماعيّ بين نجاة المؤمنين في سفينة نوح لإنقاذهم وهلاك الطّغاة، في حين العالم الواقعي المنحرف الآيل إلى الدّمار أصبح مؤئلًا للطّغاة، فوجدت الذّات الشّاعرة نفسها في هذه الشخصيّة النّموذج المطواعة، التي تبحث عن بداية جديدة للحياة ولا سيّما أن كلًا منهما قد أعلنت التجديد بالتّمرد، وسعى إلى تحقيق الحياة في فناء ما سبقها من أشخاص وأحداث لتحقيق حياة مختلفة، تخلو من الفساد والشّرور.

سليمان عليه السّلام

ويُعرف سليمان عليه السّلام في الذّاكرة الدّينيّة بالملك العظيم، سخَّر الله تعالى كل مخلوقات الأرض له، بقوله عز وجل: ﴿ وَوَرِثَ سُلَيْمَٰنُ دَاوُۥدَ ۖ وَقَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ ٱلطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَىْءٍ ۖ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْفَضْلُ ٱلْمُبِينُ ﴿١٦﴾ ﴾[1]. وأهم عناصر قصّة سليمان القرآنيّة الهدهد، المميز عن سائر المخلوقات المسخّرة، باكتشافه مملكة سبأ،

(1) **سورة النمل**، آية 16

وعبادة الملكة (بلقيس) وقومها للشّمس من دون الله، قال تعالىٰ علىٰ لسان الهدهد: ﴿ إِنِّي وَجَدتُّ ٱمۡرَأَةٗ تَمۡلِكُهُمۡ وَأُوتِيَتۡ مِن كُلِّ شَيۡءٖ وَلَهَا عَرۡشٌ عَظِيمٞ ﴾[1]، ففضح ما كان خافيًّا، فدعاها سليمان إلىٰ عبادة الله، فقال تعالىٰ: ﴿ قَالَتۡ رَبِّ إِنِّي ظَلَمۡتُ نَفۡسِي وَأَسۡلَمۡتُ مَعَ سُلَيۡمَٰنَ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴾[2]. فوقف الصّائغ علىٰ الأحداث المرجعيّة السّابقة صاحبة الحضور المتميّز في الموروث الدّينيّ، حيث تبدّت ألفاظه ودلالته الإشاريّة في منجزه الإبداعي، بما يفصح عن الفاعليّة الثّقافيّة في تجسيد تجربته الشّعريّة، في قوله:

"ومن لي بهدهد

يحملُ في لمحِ عين الحسود بلادي لمنفاي؟

مَنْ لي ببلقيس ترفع أذيالها عن صروح حنيني الممرّدِ. لم يبقَ لي صاحبٌ

أستدين لدمعي عينيهِ، ما سوف نأخذُ من هذهِ الأرضِ غيرَ الهواءِ الذي

يتراقصُ مثل الذبالةِ

بين الشهيق وبين الزفير

وبينما

كان

يتبعني.........."[3].

فاستدعىٰ الصّائغ قصّة سليمان الحكيم مع الهدهد لإغناء الدّلالة وإبرازها، من خلال التّمازج بين النّصين القديم والمعاصر، فيستعير القديم لصالح الواقع، فالهدهد رسول الأنبياء ورمز المهام الصعبة في تقفّي الأخبار التي تعذر الوصول إليها، كما أنّه

---

(1) **سورة النمل**، آية23

(2) **سورة النمل**، آية 44

(3) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص476

ناقل النّبأ الأمين والنّاجي من الذّبح والتّعذيب، فارق دلالته المعهودة من نقل النّبأ إلى نقل الوطن في دلالته المعاصرة، فحوّر المرجعيّة الدّينيّة بما يوافق هاجسه الشّعوري، ورمزًا دلاليًّا في النّصّ الشّعري إلى القدرة الخارقة التي تتجاوز المكان والزّمان والواقع متماهيًّا مع دلالته الدّينيّة، وتكمن المفارقة مع النّص المرجعيّ في المضامين والتّفاصيل الجزئيّة، بما يخلق دلالات جديدة تنير فكر المتلقّي، إذ يطلب منه الشّاعر نقل وطنه إلى المنفى القابع فيه، فالنّصّ يكشف عن توتّر الشّاعر، وتأزمه، وانفعاله، مما يعانيه في المنفى من فقد ووحدة واغتراب، ومن جهة أخرى ما يسود في بلده من قهر وظلم واستبداد بالرأي، وسلب لثّروات والخيرات، إذ "عاش تجربة الحرب والتّشرّد وكتب قصيدته وسط الميدان لذا جاءت آهاته مليئة بالفجيعة والألم والصّدق"[1].

واستثمر الشّاعر ما حازته شخصية سليمان وعلاقته ببلقيس والهدهد في ميدان السّياسة والحكم، حيث مثّل كل منهما السّلطة المطلقة، وعكسا روح التّنافس في السّلطة التي آلت في النهاية إلى رضوخ أحدهما لحكم الآخر، فأحالت الذّاكرة الثّقافيّة الدّينيّة إلى معطيات قصّة سليمان عليه السّلام باستدعاء بلقيس، التي يهيمن عليها رمزيّة المقدّس الدّينيّ، فلم تتوقف المرجعيّة الدّينيّة عند الملكة بلقيس، وأحالت التجربة الشّعريّة إلى استدعاء الصّرح الذي نقله جنّ سيّدنا سليمان لها بلمح البصر، متطابقًا مع النّصّ المقدّس، عندما سُئلت بلقيس عن عرشها: ﴿ فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ؟ قَالَتْ كأنه هُوَ ﴾[2]، ظانة أن الجنّ قد صنعوه، ونلحظ أن نصّ الشّاعر بما يحمله من أبعاد إنسانيّة وشعوريّة تداخل مع المرجعيّات القرآنيّة، إذ انفتح على مخزون الذّاكرة، واستحضر لغة القرآن ومعانيّه ومضامينه الفكريّة والدّلاليّة، مع قيامه بعملية التّوظيف في النّصّ الشّعري، بشكل متناغم مع أصل دلالتها المركزية الأولى للنّصّ

---

(1) الربيعي، عبد الرزاق، **عنان الصائغ: عابرًا نيران الحروب إلى صقيع المنافي**، مؤسسة الدوسري للثقافة والإبداع، 2014،ص12

(2) **سورة النمل**، آية 42

المرجعي وسيّاقه، حيث وظّف الشّاعر الرّمز الدّينيّ بلقيس في المتجسّد النّصّي توظيفًا متآلفًا، خلق علاقة جدلية بين المرجعيات وفضاءات الواقع ومعطياته، فاستدعى قصّة العرش وسرعة المجيء به، ليخرج عن تلك الدّلالة السّطحيّة في البنية الدّلالية، ليرمز ببلقيس الحكم والسّلطة الدنيوية الإيجابية الراسخة في مخيال المتلقي، فالنموذج المؤدلج وهو المعادل الموضوعي للحكّام المترفعين عن الدنايا، فاستقطب الرّمز الدّيني ما يتقاطع مع تجربته الشّعوريّة والمعرفيّة، فالإحالة إلى الحقل الدّينيّ حفّزت المفارقة المعرفيّة لدى القارئ بين النّصّ الأصلي المرجعيّ وتمثله في المتجسّد النّصّي الجديد، بما يثري النص ويحفز المتلقي إلى متابعة تطوراته الدلالية مما يعمق أبعاد التّجربة الذّاتية، ويحقق الانفتاح على همه الإنساني المتمثّل في حالة الحزن والألم والاغتراب الذي يعانيه الشّاعر في المنفى، فالعرش الذي يطلب ليس ملكًا ماديًا وإنّما الحنين والذّكريات المعنويّة المرتبطة بالوطن، والأهل والأحبّة القابعين فيه، والصّراع السّياسيّ والخلاف على العرش مبعث كل آلام الشّاعر وتشرّده وحنينه..

اعتمد الشّاعر في النّسق الشّعري على التّحوير دون المساس بالقدسيّة الدّينيّة، ليعبِّر عن ذاته وواقعه، ورؤيته الرّافضة للواقع، وتعميق الدّلالة "فهو من جملة الشّعراء العراقيين لم يشأوا أن يختاروا منفاهم بل التجأوا إليه باعتباره منفذاً أو مهرباً من القمع والكوابيس والضّغوطات السّياسيّة والاجتماعيّة التي تحاصرهم في وطنهم."[1]

وفي الوقت الذي حضرت شخصية سليمان وعلاقتها ببلقيس والهدهد، حضرت الذّات الشّاعرة، مشيرة إلى حقيقة الواقع الذي يسوده النّزاع السّياسي، ووجه نقدًا لاذعًا لمن استماتوا في سبيل المناصب السّياسيّة، كما واستثمر طاقات اللغة؛ لنقل واقعه من خلال الخوض في الملامح التّراثيّة لفتح الآفاق أمام مخيّلة القارئ، وتعزيز

(1) الزريني، وليد، **عدنان الصائغ، تأبط منفى**، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2007، ص15

الدّلالات المعاصرة، فحرص علىٰ التّواشج بين الحدث التّاريخي واستدعاء (بلقيس والهدهد)، والحضور النّصّي مع ذات الصّائغ التي استولت علىٰ محوريّة النّصّ، حيث تتّسع في دلالاتها التّاريخيّة والإنسانيّة لتجعل النّصّ أكثر إثارة في الجانب المضموني والفني، فخرج بالنّصّ من عمق التّاريخ الدّيني إلىٰ حيث الذّات الشّاعرة المسيطرة علىٰ محوريّة النّصّ، بما يعكس معاناته، وعمق مأساته المعاصرة عبر الألفاظ والتراكيب: (لم يبق لي صاحب، استدين لدمعي عينية، يتراقص متل الذبالة)، بما يعكس الملامح المعاصرة لتجربته النّفسيّة والشّعوريّة، وساق ذلك بتقنيّة المنولوج الدّاخلي لكشف معاناته النّفسيّة، ومكابدته الذّاتيّة بعيدًا عن الوطن، ويتمنىٰ أن تتغير بمعجزة إلهية، إذ لا يقوىٰ علىٰ هذا الواقع اللعين إلّا ما هو خارق للعادة.

فسعىٰ الشّاعر في هذه النّصوص إلىٰ الارتباط بطريقة مباشرة بالمرجعيّة الدّينيّة التي تفيد من قصص الأنبيّاء، علىٰ الرّغم من اختلاف الرؤية والتّجربة التي ينطلق منها الصّائغ إلّا أنه يعود دومًا إلىٰ فكرة الظّلم ومجابهة السّلطة السّياسيّة، التي انبثقت منها كل النّصوص التي أفادت من هذه المرجعيّة، وحمّلها كثيرًا من الدّلالات، "ويستمد الشّاعر من التّراث الدّينيّ أو من الشّعائر الدّينيّة المقدّسة كل ما يمكن أن يعينه في تعميق تجربته، لأن الدّين يحتوي علىٰ قيم أخلاقيّة عالية، ويزخر بدلالات إنسانية غنية"[(1)]، أحالها برؤيته المعاصرة بما يتلاءم مع واقعه وعصره؛ ليعبّر عن مشاعره وأفكاره ومعاناته.

حيث تعمد الأنساق الشّعرية إلىٰ توجيه المتلقّي نحو استحضار النّص المرجعيّ الدّينيّ المحمّل بدلالات إيحائيّة وإشارات رمزيّة المتجسّدة في النّصّ الإبداعي، بما يهديه إلىٰ معرفة النّصّ وكشف مقصديّته، كما يثير انفعالاته من خلال عقد المقارنة بين الماضي والحاضر، ومن ثم المواءمة بينهما؛ لسطوة الحاضر علىٰ المشهد الشّعري،

---

(1) حلاوي، يوسف، **الأسطورة في الشعر العربي**، دار الحداثة، بيروت، 1992، ص73.

وتكثيف الدّلالة المعاصرة، المحمّلة بالرّفض والتّمرّد على الواقع السّياسي والاجتماعي، من خلال الارتكاز على أهم مقومات المرجعيّة الثّقافيّة التي صقلت شخصيّة الشّاعر، وأغنت تجربته الشّعرية، بالالتماس الثّقافي على المستويين الفنّي والشّعوري.

وأفضى التّماس الثّقافي إلى التّلاقح النّصّي لفظيًّا ودلاليًّا، وتبدّى أمام المتلقي بصورة إشارات دلاليّة واضحة المعالم تحيل إلى المرجعيّات الدّينيّة، في حين لم يتجاوز الإحالات المباشرة: بذكر الاسم، أو تفصيل الحادثة الدّينيّة، المتناغمة والمتآلفة دلاليًّا مع بوحه وإبداعه.

الفصل الثاني

المرجعيّات التّاريخيّة

❖ المبحث الأوّل: مرجعيّات الشخصيّات التّاريخيّة:

*الحلّاج

*الحسين بن علي

*الحجّاج

*علي بن أبي طالب

*الصّعاليك

❖ المبحث الثّاني: مرجعيّات الأيام التّاريخيّة:

*حادثة الإفك

*غزو المغول

*معركة صفّين

المرجعيّات التّاريخيّة

ارتبط الأدب بالتّاريخ منذ بدايات الحركة الأدبيّة، واعتاد شعراء الجاهلية على تضمين أشعارهم إشارات تاريخيّة عن أحداثهم وأيّامهم وبطولاتهم، وتوافق هذا الطّرح مع إيمانهم بالخصوصيّة التي امتاز بها التّاريخ لكونه قابلًا للتّأويل والتّفسير إذ إن " الأحداث التّاريخيّة والشّخصيّات التّاريخيّة ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنما لها إلى جانب ذلك دلالة الشّموليّة الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التّاريخ في صيغ وأشكال أخرى، فهي صالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في الوقت نفسه قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة"[1]، تسوقها الذّاكرة من تجليات الماضي للتّعبير عن قضايا وهموم الذّات الشّاعرة، وتقدم تجربته الشّعريّة محمّلة بقيم معرفيّة وثقافيّة، وأيديولوجيا سياسيّة واجتماعيّة ودينيّة، وجماليّة فنّيّة.

إنّ لجوء الشّاعر إلى التّاريخ يستلهم منه، يفتح النّص أمام التّلاقح بين ذات الشّاعر وروح الماضي، ضمن جدليّة التّاريخ العام وتاريخ الذّات، مما يحمي النّص من التّلاشي والتّحول إلى مجرد ملخّص وإضافة لسلطة معرفيّة أخرى، ويحتفظ ببعده النّضالي من خلال الجمع بين أولئك الذين آمنوا بالتّاريخ ومن قاموا بتحليله ونقده[2]. لينتج نصًا نابضًا بالحياة مندمجًا ومتآلفًا مع المرجعيّة التّاريخيّة.

---

(1) زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**،الشركة العامة للنشر والتوزيع، دار الكتب الوطنية، ليبيا، 1978،ص151.

(2) قطوس، بسام، **دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2016م، ص56.

لذا يعد الشّاعر التّاريخ مصدرًا للتجارب البشرية،"واستحضاره واستلهام معطياته الدّلاليّة في النّص الشّعري، ينتج تمازجًا، ويخلق تداخلاً بين الحركة الزمنية حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته، وتحفزاته، وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبًا تاريخيًّا يومئ فيه الحاضر إلى الماضي"،[1]بحيث تكون منسجمة ودالّة على الفكرة التي يطرحها المبدع في نتاجه.

ويحمل التّاريخ في طيّاته شخصيّات وأحداث تاريخيّة من أيام وحروب وغير ذلك تمثّل نصًّا تاريخيًّا يعمل كبؤرة إشعاع معرفيّ ومرجعيّ وثقافي، والشّاعر يضفي عليه دلالاته الخاصة النّاتجة عن مواقفه وحالته النّفسيّة، ورغبته التي دفعته إلى الاستعانة بالتّاريخ، وما فيه من أحداث وأعلام وأيّام،[2]وعليه فالنّصّ رغم مرجعيّاته التّاريخيّة يفسر على ضوء السّياق الثّقافي لمؤلفه وزمنه، وبشكل يتناغم مع تجاربه المعاصرة، محققًا لها الإثراء الدّلالي، والعمق النّصّي، والجمال الفنّي.

من هنا توفر المرجعيّة التّاريخيّة رافدًا مؤثّرًا وهامًّا من الروافد الموضوعيّة والفنّيّة للشّعر، "فالتّاريخ ليس وصفًا لحقبة زمنيّة من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"،[3] فيتجاوز الحدود الزّمانية متنقّلًا عبر الأجيال في ذاكرة المجتمع بعامة والشّاعر بخاصة؛ ليكتسب أبعادًا معنوية تعبّر عن أيديولوجية الشّاعر وتجاربه وانفعالاته وقضاياه.

وإن نجاح العمليّة الشّعرية وهي تستند على المرجعيّة التّاريخيّة باعتبارهما ثنائيتين متلازمتين، تدعو للخوض في التّاريخ الثّقافي المكتسب للشّاعر، كما تُعيدنا إلى

---

(1) عيد، رجاء، **لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث**، دار منشأة المعارف، الاسكندرية 1985، ص102.

(2) الحصونة، حسين، **المرجعيات الثقافية الموروثة في شعر الأندلس عصري الطوائف والمرابطين**، مؤسسة دار السلام، بغداد، 2014،ص334.

(3) زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية**، ص151.

الأحداث التّاريخيّة التي سبقت حياة الشّاعر أو التي حدثت في عصره، وتكاد تكون المعرفة مشتركة بينه وبين أفراد المجتمع، "وقد حوَّل الشّاعر الأحداث التّاريخيّة من كونها تاريخًا، إلى مرجع يشرح السّياق الفكريّ بصورة أدبيّة وفنّيّة للحياة في عصره"[1]، وهو نابع من فهمه لتراثه، ووعيه بذاته ومجتمعه وعصره، لينتقي ما يراه دالًا ومتناسبًا مع بنيته النّصّية،" فليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة، في ساحة معتمة شاسعة، وأن ترتبط كمبدع بالماضي هو أن تبحث عن النّقطة المضيئة"[2].

وفي الوقت نفسه تساعد المرجعيّة التّاريخية بأحداثها وشخصيّاتها الشّاعر للخروج من واقعه المعاصر الذي ضاق به، ووجد الماضي مهربًا دلاليًّا، يكشف من خلاله رؤاه وطموحاته في استشراف حدث أفضل بوصفه تجربة إنسانيّة خالدة متعددة الجوانب، خدمة للفكرة النّصّية المتمثّلة بالصّراع بين الثنائيات المتضادة (الحضور والغياب، والحياة والموت، والفناء والبقاء، والعلم والجّهل)، فالموروث التّاريخي بكلّ ما فيه من أحداث ووقائع وشخصيّات تصلح شواهد تتمرّد على الزّمنية وعلى عصرنا، إذاً فالشّاعر لا يقع أسيرًا للموروث، وإنما يستثمر الكثير منها وما فيها من دلالات لتوظيفها بوصفها رموزًا فاعلة (إيجابيّة) أو شريرة (سلبيّة)،[3] للنّهوض بالتّجربة المعاصرة وغاياتها، التي استحضرتها ذاكرة المبدع في لحظة الإبداع تبعًا لما هو مخزّن فيها من معارف وحقائق وأحداث متراكمة.

(1) كاسيرر، أرنست، **في المعرفة التاريخية**، تحقيق: أحمد حمدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1967، ص109.

(2) أدونيس، **الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب الأصول**،ج3، دار الساقي، بيروت، 1973م، ص313.

(3) الرواشدة، سامح، **مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006،ص13.

وعليه يمكن القول إن الشّعر المحمّل بالمرجعيّات التّاريخيّة من الأحداث والوقائع والشّخصيّات التّاريخيّة يحمّل دلالات جديدة، وينطلق من رؤية المبدع وحاجاته وهمومه، ومن متطلبات عصره، ويضفي بذلك انطباعات اكتسبتها ذاته، واختزنتها الذّاكرة، وسعت إلى توظيفها في السّياقات المتعدّدة، بأسلوب عصري، متجاوزًا التّاريخ المنقضي.

وشيوع ظاهرة استخدام المرجعيّات التّاريخيّة وتوظيفها داخل الأنساق الشّعرية المعاصرة، دفع بعض الباحثين ومنهم علي عشري للبحث في مقاصد الشّعراء من الاستدعاء لتلك الرّموز، وربط بين مجموعة من العوامل الثّقافيّة والفنّيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة وكذلك القوميّة والنّفسيّة؛ لتفسير ظاهرة استخدام الشّعراء للموروث، ولعل العامل الأبرز من بينها الذي حدا بالصّائغ اللجوء إلى الرّمز التّاريخي هو العوامل السّياسيّة والاجتماعيّة، " فالظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة الخانقة التي مرت بها الأمة العربية سببٌ من أسباب اتجاه شعرائنا المعاصرين إلى استخدام الشّخصيّات التّراثيّة في شعرهم ليستتروا وراءها من بطش السّلطة، وليمارسوا مقاومتهم للطغيان والاستبداد، فقد وجدوا ضالتهم في الأصوات التّراثيّة التي ارتفعت في وجه طغيان السّلطة في عصرها، والتي أعلنت تمرّدها على هذه السّلطة"[1]. فانتشرت في ثنايا أعماله الشّعرية الشّخصيّات الثّائرة والمتمرّدة على السّلطة السّياسيّة، والقيم الاجتماعيّة مثال ذلك: الحسين بن علي، والحلّاج، والحجّاج، والصعاليك؛ رفضًا للواقع، وإدانةً للفساد.

ومن هنا فإن أسطرة الذّات دفعت بالصّائغ إلى التّراث الثّوري للثّقافة العربيّة والإنسانيّة القديمة، ضمن رؤية واقعيّة رافضة للواقع البائس، والذي يحيل إليه منذ "تبنّيه الشّعر الحرّ، وقصيدة النّثر، كجزء من التّمرّد والغليان والثّورة، وبرزت على

(1) زايد، علي عشري،**استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص42.

خلفيّة حظر التّعبير فكان همّه تمرّد سياسيّ، وغليان اجتماعيّ"[1]، فضلًا عن فقدان الأمن والحرّية، والتسلط العسكري، مما أدى إلى شيوع الرّفض والثّورة، في السّياق الشّعري، بصور تاريخيّة رامزة، تطلق العنان للتّأويل والتّحليل، لاستكناه مرامي النّصّ وأغواره الدّلاليّة والجماليّة.

وممّا دفع الصّائغ إلى توظيف التّاريخ الثّقافي أيضًا" تجنب البطش الأدبي لبعض القوّى الاجتماعيّة التي كانوا يخالفونها، ولكنهم يخشون ما لها من سلطان أدبي أو لا يؤثرون أن يدخلوا معها في صدام مباشر"[2]. فيتوارى خلف التّاريخ بذكاء ومهارة ليعبّر عن رفضه لواقع العرب الحضاري، فيلجأ إلى استخدام التّراث معادلًا موضوعيًّا لتجربته الذّاتيّة، يتّخذه قناعًا يبثّ من خلاله خواطره وأفكاره، فيربط بين تجارب الأقدمين وتجربته، مستهديًّا قول البيّاتي في ذلك "حاولت أن أستبطن مشاعر هذه الشّخصيّات النّموذجيّة في أعمق حالات وجودها، وأن أعبّر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعيّة والكونيّة التي واجهها هؤلاء، وعن التّجاوز والتّخطي لما هو كائن إلى ما سيكون، ولذلك اكتسبت هذه القصائد، هذا البعد الجديد، الذي يجعلها تولد من جديد، كلّما تقادم بها العهد"[3]؛ ولذلك شاع استخدام الشّخصيّات المتمرّدة الثّائرة، تجسيدًا للثّورة في التّعبير، وتلبية للرّسالة النّبيلة للشّعر، وتقديسًا للوظيفة الحقيقية للأدب.

ومن جهة أخرى ترتبط الذّكرى الشّعورية بالمرجعيّات التّاريخيّة؛ إذ تمثّل رصيد الشّاعر وحصيلته مما اكتسبه من دلالات عاطفيّة، وشعوريّة وموضوعيّة مرتبطة بها، وحيثما ورد لفظ منها استحضر الذّهن تلك القيمة المكتسبة مهما كان نوعها: تاريخيّة أو

---

(1) الكبيسي، طراد، **في الشعر العراقي الجديد**، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979،ص6.

(2) **استدعاء الشخصيات التراثية**، ص48.

(3) البياتي، عبد الوهاب، **تجربتي الشعرية**،ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص41.

قوميّة، عقائديّة أو عاطفيّة، عامة أو ذاتيّة[1]، وهو دافع شعوريّ ونفسيّ، يوجه الشّاعر إلى المرجعيّات التّاريخيّة، وينبثق من التّجربة الشّعوريّة، ومعادل موضوعي للرؤية الشّعريّة.

واستخدام الصّائغ للشّخصيّات والوقائع التّراثية يعد جزءًا من إثارة الذّكريات الشّعوريّة، ويقول علي عشري" إن استخدام الشّخصيّة التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر يعني توظيفها تعبيريًّا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشّاعر المعاصر، أي أنّها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يدّ الشّاعر يعبّر من خلالها أو بها عن رؤياه المعاصرة"[2]، فهو لا يحفل بالشّخصيّة والوقائع التّراثيّة لذاتها، وإنّما لحملها ذكرى شعوريّة اقترنت بالأقوال والأفعال لتلك الشّخصيّة أو الوقائع، وتبعًا لذلك استخدم الشّاعر كثيرًا من الشّخصيّات التّراثيّة، وبعضها حمل عناوين بعض القصائد، والآخر جاء ضمن أنساق القصيدة.

والبحث في المرجعيّات الثّقافيّة، ولاسيّما التّاريخيّة منها، يتم من خلال الأنساق الإبداعيّة التي يتجلى فيها، وعليه فإن محاولة الوقوف على ثقافة الصّائغ التّاريخيّة تتم من خلال نتاجه الشّعري، والبحث في تكوينها وينابيعها التي استقت منها. وفي سبيل الوقوف على ذلك لا بُدَّ من تتبع نصوصه الشّعريّة بالاستقراء والإحصاء، لكل ما ورد عند الشّاعر من إشارات تّاريخيّة، والتي أفردتها في جدول إحصائي، حسب تسلسل ورودها في الأعمال الشّعريّة، ومن ثم أحلل الأبيات الشّعريّة التي احتوت تلك المفاهيم، رابطًا بين الصّورة الأصلية للمرجع وما طرأ عليها من تغيير في الأنساق الجديدة المعاصرة، مستهديًّا إلى ما سماه عبدالله الغذّامي القراءة الثّقافيّة التي "تسعى إلى إعادة قراءة النّصوص الأدبيّة في ضوء سياقاتها التّاريخيّة والثّقافيّة، حيث تتضمّن النّصوص في بنائها أنساقا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتّمنّع، ولا يمكن

(1) الكبيسي، عمران، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة مطبوعات الكويت، 1982، ص36.

(2) **استدعاء الشخصيات التراثية**، ص8.

كشفها أو كشف دلالالتها النّامية في المنجز الأدبي إلا بإنجاز تصوّر كلّي حول طبيعة البنى الثّقافيّة للمجتمع، وإدراك هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الإيديولوجيا"[1].

جدول إحصاء المرجعيّات التّاريخيّة في شعر عدنان الصّائغ

الرقم	المرجعية التاريخية	التكرار	الجزء والصفحة
1	الحلّاج	7	ج1، ص76، ص221، ص263، ج2،ص24،ص86،ص318، ص507
2	محيي الدّين بن عربي	3	ج1، ص76، ج2، ص506، ص507
3	البرابرة	2	ج1، ص116، ص117
4	الصعاليك	3	ج1، ص118، ص274، ص448
5	لوركا	1	ج1، ص118
6	الحسين بن علي	9	ج1، ص189، ج2، ص80، ص89، ص90، ص91، ص116، ص132،،ص139، ص519
7	هولاكو	1	ج1، ص331
8	الحجّاج	4	ج2،ص24،ص114،ص171،ص275، ص318
9	البسوس	1	ج2، ص24
10	جيوش أميّة	1	ج2، ص80
11	يزيد بن معاويّة	1	ج2، 90

(1) الغذامي، عبدالله، **النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص43.

الرقم	المرجعية التاريخية	التكرار	الجزء والصفحة
12	عصر المماليك	1	ج2، ص91
13	حادثة صفيّن	2	ج2، ص91، ص93
14	علي بن أبي طالب	5	ج2،ص93،ص115،ص326،ص403، ص470
15	معاويّة بن أبي سفيان	1	ج2، ص94
16	الأمين	1	ج2، ص113
17	المسيح	1	ج2، ص132
18	عمر بن سعد بن أبي وقاص	1	ج2، ص132
19	زيد بن علي	1	ج2، ص144
20	يحيى بن زيد	1	ج2، ص146
21	محمد بن عبدالله بن الحسين	1	ج2، ص176
22	المستنصر بالله	1	ج2، ص245
23	طُفرل بك	1	ج2، ص245
24	أبو العبّاس السّفاح	1	ج2، ص246
25	ذو النّون	1	ج2، ص289
26	سليمان بن حرد	1	ج2، ص304
27	محمود بن سبكتكين الغزنوي	1	ج2، ص306
29	تغريبة بني هلال	1	ج2، ص312
30	الزّير سالم	1	ج2، ص312

الرقم	المرجعية التاريخية	التكرار	الجزء والصفحة
31	المغول	2	ج2، ص325، ص80
32	عثمان بن عفّان	1	ج2، ص326
33	المعتمد بن عباد	1	ج2، ص421
34	حادثة الإفك	1	ج2، ص422
35	سنمار	1	ج2، ص473
36	قيصر	1	ج3، ص23
37	جلال الدين الرومي	1	ج3، ص209

بعد الاستقصاء والإحصاء الدّقيق للمرجعيَّات التّاريخيَّة التي وردت في أعماله الشّعرية، نجده وظّف رموزًا من الجماعات الثّائرة، والشّخصيّات المتمرّدة في التّراث العربي الإسلامي، وهذه النّماذج القلقة والثّائرة، تمثّل الأيديولوجيا السّياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة، وفق واقع معرفيّ وثقافيّ، مما فرض على النّص الاستجابة لانفعالاته وتجاربه، فاستحضر الشّخصيّات المعادلة موضوعيًّا لذاته، ورؤيته، وتجربته، وممّا هو راسخ في ذهنه، ووجدانه، لتساعده في تقديم رؤيته بعيدًا عن السّطحيّة وبشيء من الغموض، بقصد إثراء الدّلالة، وتعميق الفكرة، من خلال أنساقه الشّعريّة.

المبحث الأول: الشّخصيَّات التَّاريخيّة

التّاريخ مملوء بالأحداث وتفصيلاته، ولكنّه مصدر كبير للرّموز الموحيّة التي تتجاوز حدود الزّمان والمكان، فيتحول إلى وسيلة للشّعر[1]، بعد استخلاص الشّخصيّات التّاريخيّة من تفصيلاتها، وإعادة سبكها في نصّ يعتمد على الإيحاء، ليصبح قابلًا للقراءة خارج رسوم التّاريخ وضوابطه، بما يسمح بإمكانية الاستضاءة به في المواقف التي بها حاجة إلى ذلك،[2]وعليه فالنّصّ يعيد قراءة التّاريخ بشخصيّاته وحوادثه وليس نسخًا له، دونما تغييب لشعريّته.

واستدعاء الشّخصيّات التّاريخيّة داخل الأنساق الشّعرية لا تتطلب من الشّاعر أن يكون محايدًا أمام النّصّ التّاريخي، فزوايا النّظر في الشّخصيّة التّاريخيّة مختلفة في النّصوص التّاريخيّة نفسها[3]، فالشّاعر " يضفي عليّها من ذاته وواقعه، وطبيعة الحالة النّفسيّة التي دفعتّه إلى الاستعانة بجزء من التّاريخ، وهو يتعامل معها وفق قناعته بما تكتنفه هذه المادة التّاريخيّة من قيمة معنويّة ودلالة إيحائيّة يريد إيصالها إلى ذهن المتلقّي وشعوره"[4]، بما يتوافق مع الأفكار والرؤى والقضايا والهموم المعاصرة التي يريد أن ينقلها إلى المتلقّي.

---

(1) أدونيس، **سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة**، ط2، دار الأداب، بيروت، 1996،ص18.

(2) علوان، علي عباس، **تطورالشعر العربي الحديث في العراق: اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج**، وزارة الإعلام، بغداد، 1975،ص149.

(3) الكركي، خالد، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، دار الجبل، بيروت، 1989، ص153.

(4) حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص80.

وقد أدرك الصّائغ أهمية استدعاء الشّخصيّات التّاريخيّة في الأنساق الشّعرية، لتعزيز القدرة الإيحائية للنّصّ، وأبدع في ذلك لاطلاعه على التّراث العربي والإسلامي، والذي يُعدُّ من مصادر الثّقافة التي كوّنت مخزونه الفكري، واستمدّ منها شخصيّات تاريخيّة تمثل جوانب من حياته، وتعبّر عن رؤيته السّياسيّة والاجتماعيّة.

وسأسعى إلى الكشف عن هذه الرّموز التّاريخيّة وأهمية استدعائها في الأنساق الشّعريّة، مراعيًا التكرار الذي برز لديه، ومتحيّزًا في العرض لتلك الرّموز، التي استحوذت على اهتمام الصّائغ، لما انطوت عليه من ذاكرة شعوريّة، "فالشّاعر يختار من شخصيّات التّاريخ ما يتوافق وطبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقّي"[1].

ومن أشهر الرّموز التي ترددت؛ الحسين بن علي، والحلّاج، وعلي بن أبي طالب، ومحيي الدّين بن عربي، والحجّاج وغيرهم، كما هو موضح في الجدول الإحصائي السّابق.

الحلّاج

أعاد الصّائغ بعث الحلّاج، مستحضرًا إياه من القرن الثّالث الهجري، فهو أبو المغيث الحسين بن منصور الملقَّب بالحلّاج، ولد سنة 244ه، بقرية البيضاء في مقاطقة فاس بإيران، وتوفّيّ مقتولًا ببغداد سنة 309ه، بعد حياة حافلة بالعلم الغزير، والمعرفة الواسعة، والمنازعات مع أهل زمانه؛ سواء العلميّة أم السّياسيّة أم الاجتماعيّة أم الدّينيّة منها، نتيجة التزامه بالمبادئ التي حكمت سياق التّصوّف الثّقافيّ والاجتماعيّ، ونجد من بينها؛ الزّهد في الدّنيا والآخرة، ومناهضة القمع والقهر الصّادر من الدولة، وبذلك فرض عليه نضاله التّصوفي؛ معارضة السّلطات الثلاث، وهي: سلطة الدّين،

(1) **استدعاء الشخصيات التراثية**، ص151

سلطة المال، سلطة الدّولة، ولحق به قطع جميع أشكال التّواصل مع الدّولة الحاكمة[1].

ويأتي استلهام شخصيّة الحلّاج التّراثيّة من مخزون الذّاكرة، بمثابة إلقاء الرّوح فيها بعد سنين، لتعود بألقٍ وطرحٍ وضياءٍ جديد، تعبيرًا عن أزمة الصّائغ ومعاناته الخاصة، أكثر منها تعبيرًا عن الحلّاج وقهره، إثر تمكّن الصّائغ من المرجعيّة التّاريخيّة ولاسيّما جانبها الصّوفيّ الأميز، ولم تكن الذّات الشّاعرة في تمثّلها الصّوفيّة بالمفهوم الدّينيّ لكلمة صوفيّة، وإنّما صوفيّته تتمثّل بالالتزام أو الثّورة على الحياة الرّاكدة، وبنزعته الإنسانيّة يوظف الشّخصيّات الصّوفيّة في قصائده ليحدّد معالمه النّفسيّة لموقف شعوري من مواقفها، فإنها كذلك تكون موضوع إلهام القصائد بكاملها.[2] لذلك كان يرى في الشّخصيّات الصّوفيّة ولا سيّما شخصيّة الحلّاج وابن عربي خير رمز يلوذ به. وعبّر من خلالها عن مكنوناته الفكريّة والروحيّة، ومعاناته السّياسيّة والاجتماعيّة. وخيرُ دليل على أهمية هذا الموروث في تجربته الشّعرية، واستدعاؤه أكثر الشّخصيّات الصّوفيّة شهرة (الحلّاج) في أنساقه الشّعريّة، وقد عُرف الحلّاج بتمرّده على المفاهيم الدّينيّة السّائدة في زمانه، كما اشتهر بتمرّده على السّلطة الحاكمة، والأفكار الاجتماعيّة والدّينيّة، مما أصبح رمزًا للثّورة، أسقطه الصّائغ على واقعه السّياسيّ والاجتماعيّ والدّينيّ، وكأنه وجد في الحلّاج معادلًا موضوعيًّا لذاته، ليصبّ من خلاله آراءه الثّورية الرّافضة للمجتمع والسّياسة.

واستغلّ الشّاعر واقع شخصيّة الحلّاج للتّعبير عن رفضه للواقع السّياسيّ والاجتماعيّ، وما واجهه من قمع واضطهاد على أيدي السّلطان وحاشيته، وفكره الثّوري يتماهى مع واقع حال الشّاعر، من خلال ربط الماضي بالحاضر، واسترجاع

---

(1) البغدادي، علي بن أنجب الساعاتي، **أخبار الحلاج**، حقق: موفق الجبر،ط2،دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1997، ص10-14ص.

(2) رواشدة، سامح، **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1995، ص40.

الشّخصيّات التّاريخيّة والأحداث التي تساند فكرته الثّوريّة، فيقتسم مع شخصيّة الحلّاج أفكارها الإصلاحيّة مستندًا على حضورها التّاريخيّ.

أدى هذا الاعتقاد إلى استحضار الشّخصيّة المرجعيّة بقصيدة عنوانها (الحلّاج)، متخذا منها عتبةً نصّيّةً موحيّة بما سيأتي قوله، ومعبرةً عما يعانية، بوصفه نصًّا موازيًّا وشيفرة دلاليّة للمتشكّل النّصّي، تلتحم مع البنية النّصّيّة التي تحتها، مما يستدعى مخزون الذّاكرة المعرفيّة لدى القارئ؛ لإشراكه في البؤرة الدّلالية، منذ اللقاء الأوّل، ويتعزز الفهم ويتأصّل بإتمام القراءة، حيث يقصّ الصّائغ صداقته مع الحلّاج، الذي أوكله مهمة التّعريف ببغداد التي يجهل أغوارها، وقد سبقه إلى معرفتها بقرون، وكابد وعانى فيها كثيرًا، ولم يسلم من أذى الفقهاء والحكّام والنّاس، وهذا ما دعا إلى الاستئناس برأيه، وعدَّه معلّمًا وملقّنًا قبل أن يكون صديقًا، حاول أن يفقّهه في بغداد وحالها واطّلاعه على مآلها.في قوله:

"الحلّاج

أصعدني الحلَّاجُ

إلى أعلى تلٍّ

في بغداد

وأراني

كلَّ مآذنها

ومعابدها

وكنائسها ذات الأجراسٌ

وأشار إليَّ:

-أَحصِ

كم دعوات حرّى تتصاعد يوميًا من أنفاسِ الناسٌ

لكنْ

لا أحدَ

حاولَ أنْ يصعدَ

في معناهُ إلى رؤياهُ

ليريه...

ما عاشَ طغاةُ الأرضِ

وما اشتطَّ الفقهاءُ

وما فعلَ الحرَّاسُ"[1].

فوظّف حنكة الحلّاج في المحاججة، باعتباره أحد أهم أقطاب المدرسة الكلامية الفلسفية، ضمن حوارية اشترك فيها الصّائغ والنموذج التاريخي لإحصاء الدّعوات النّاقمة على الحكّام والطّغاة، ليتمكن من عقله ليصل إلى قناعة تامة لا جدال فيها، بصورة الواقع الرّاهن المتماثل مع صورة الماضي، ولعل أبرز ما حاول اطلاعه عليه المظاهر الدّينيّة المتمثلة بالمساجد والكنائس، في محاولة لإثارة السخرية والتقريع، وهي على كثرتها لم تستطع أن تردع الظّلم، وأن تكفّ الاستبداد، الذي استشرى على العباد، بالاشتراك بين السّلطة السّياسيّة والسّلطة الدّينيّة في الظّلم.

وقد استطاع الصّائغ في الحوار السّابق أن يوظّف عدّة قضايا تاريخيّة وفلسفيّة بصورة فنّيّة، فراوح بين الحوار الفلسفيّ والاجتماعيّ والسّياسيّ، ومن الثّابت تاريخيًّا وفلسفيًّا قول الحلّاج في العشق الإلهي التي يمرّ بها الصّوفيّون، الدّال على عمق الرؤية القلبيّة الرّوحيّة، وقد أخذ ذلك عن شيوخ المتصوّفة من رابعة العدويّة وابن الفارض وغيرهم، "إذ ادَّعو الوصول لمرحلة الرؤية للذّات الإلهية، كما أفنى الحلاّج حياته وهو

(1) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص263-264

يسعىٰ للحبّ الإلهي والتّقرب إليه، بقوله" ما رأيت شيئًا إلّا ورأيت الله فيه""[1]، وهذه الرؤية ذروة اللقاء بالمحبوب الإلهي، فهو يمزج بين ما هو مادي بما هو معنوي، للوصول إلىٰ مرحلة الرؤية الإلهيّة المتحقّقة برضى الله علىٰ عبده، التي يستوحيها من الموروث ببعض الإشارات الدّلاليّة التّاريخيّة والألفاظ والتراكيب الصّوفيّة الدّالة، بقوله: (في معناه إلىٰ رؤياه)، "وتهدف الرّؤيا إلىٰ حقيقة من الحقائق كصورة أمام الرّائي فتبيّن له الحلول التي يكون محتاجًا إليها، أو المسائل التي يكون طالبًا معرفتها"[2].

وحاولت الذّات الشّاعرة تجسيد ذلك العشق الإلهي في الشّعر حتىٰ أنها تستبين واضحة لتكشف ذاتها، فرؤية الحلّاج القلبيّة هي رؤية المكاشفة للحقيقة، تحوّرت وانزاحت في المتجسّد النّصّي إلىٰ رؤية بصريّة محدودة بمكان وزمن، ليبلغ مقامًا ينتهي بإدراك الظّلم السّياسيّ والاجتماعي، وهو مبتغىٰ الذّات الشّاعرة، ولكنّه لا يملك التّصريح به، حيث تتبدّىٰ إشارة الرّؤيا في الدّلالات المعاصرة، بالمكاشفة للواقع المتردّي الذي يعانيه؛ إذ تتطلّب التّجلّي والصّعود بالحقيقة إلىٰ بلوغها، للوقوف علىٰ الظّلم السّياسيّ والاجتماعيّ والمبالغة الدّينيّة، ورغبة الشّاعر في تكثيف الدّلالات التّاريخيّة لتكتمل الصّورة أمام القارئ في رسم صورة كلّيّة متكاملة للحلّاج وعصره، قادته إلىٰ توظف المعجم اللفظي الموروث في حصر أسباب الفساد والبلاء للبلاد، بقوله: (طغاة الأرض، اشتط الفقهاء، فعل الحرّاس)، وتبدو شخصيّة الحلّاج المحور الرئيسي في القصيدة، من الاستهلال حتىٰ النّهاية؛ لكنها المعادل الموضوعي لتجربته، والملامح التّراثيّة للحلّاج يسقطها علىٰ تجربته الشّعريّة.

وتلحّ علىٰ الصّائغ شخصيّة الحلّاج في قصيدة أخرىٰ بعنوان (الحلّاج ثانيّة)، إذ سيطر الحلّاج علىٰ القصيدة برمّتها منّذ الاستهلال (عتبة النّص العلوية) الدّالة

---

(1) الحلاج، **ديوان الحلاج**، حققه أبو طريف الشّيبي، منشورات الجمل، بيروت، 1997م، ص18.

(2) معدي، الحسيني، **موسوعة الصوفية" نشأة وتطور التصوف وإشكالية تعريفه وموقف القرآن والسنة منه"**، كنوز للنشر والتوزيع،2013 ص1042

الموحيّة، كاشفًا الاسم ومعلنًا الموروث، ليشرك القارئ في الذّاكرة الثّقافيّة الجّمعيّة لتلك الشّخصيّة (الحلّاج)، الذي وجد في استدعائه ملاذًا لا بُدَّ منه، ومعينًا له في طرحه، فهو المقاوم والرّافض للوقائع السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة، وأسقط الماضي على الحاضر متجاوزًا الزّمن، دونما إفلات من القضيّة الجوهريّة التي ناضل من أجلها الحلّاج، واتّفق معه الصّائغ، فالإصلاح ورفض الواقع المعيش من أسمى القضايا التي تمسك بها، وأورثها للصّائغ.

ممّا دفع الشّاعر إلى التقنّع من خلال ضمير المتكلم (الأنا) بصوت الحلّاج، مخفيًّا ذاتّه خلف الضّمير، ومتماهيًّا مع شخصيّة الحلّاج، للدّفاع عن فكره، ولاستعراض الفجوة السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة التي عانى منها الصّائغ وكابد من أجلها الحلّاج من قبله، والتي قادته إلى الصَّلب والنّهاية المأساويّة بعد اتّهامه بالزّندقة على إثر مقولة" ما في الجبّة إلّا الله"، وأُخِذَ القول على ظاهره بأنه شرك جلي، في حين قصد بالجبّة صورة العارف العدميّة التي دخلت إلى الوجود بأمر الله"[1]. في قوله:

"الحلّاج ثانيةً

مَنٌ ينقذني من بلواي

وما في الجبّةِ إلّاهُ

وما في الجبّةِ إلّايَ

وأنا الواحدُ

وهو الواحدُ

كيفَ اتحدا

كيف انفصلا

-في لحظةِ سكرٍ-

(1) https://www.alomariya.org

بين شكوكي فيه،

وتقواي"[1].

فتداعى إلى ذهن الشّاعر صورة الظّلم الواقعة على الحلّاج، عبر توظيف مباشر لأقوال الحلّاج في الحلول والتّجلّي، الرّاسخة في الموروث التّاريخيّ، باعتبارها إحدى أهم القرائن التي أدّت إلى تكفيره وقتله، وحاولَ تَمَثُّلَ فكرة الحلول التي عُرفت بها المرجعيّة، وتعني بالمفهوم الصّوفيّ "نزول الإله في العبد وامتزاجهما في وجود واحد"[2]، والمرتبطة بنهايته، واستلهمها ليعبّر عن واقعه، وصور محاولة الحلّاج الخلاص من مأزق فكرة الحلول الذي أثار عليه السّلطة والمجتمع معًا، فكرّر نفس المقولة دون ذكر الله واكتفى بكلمة (إلاه)، ونفى نظريّة الحلول، وأكّد على الفصل بين الله وذاته، في محاوله منه لرأب الصّدع الحاصل بين أطياف المجتمع لتوحيد الصّف ولتجاوز المتعصّبين للدّين، لينتقل الصّائغ إلى الحلول مع قضايا أمّته ومجتمعه فتحلّ في روحه.

وعلى الرّغم من التّوظيف الإيحائيّ والإشاريّ للشّخصيّة، إلّا أنّه يعود إلى متعلّقات أخرى للشّخصيّة، لتدعم فكرة الروحانيّة الصّوفيّة، مستندًا على ثقافته التّاريخيّة، فدمج ألفاظ المعجم الصّوفيّ في البنية النّصّيّة؛ لتكتمل الصّورة، لتوحي بدلالات تعمق المعنى، بقوله:" لحظة سكر" وهو عبارة عن " دهش يلحق سر المحبّ في مشاهدة جمال المحبوب فجأة"[3]، أيّ أنّ الصّوفيّ في موّاجهته لله في حال الإلهام يسمع ثم يردّد عبارات يتلقّاها من العالم الخارجيّ، وهي "المعبّرة عن المعرفة الإلهية

(1) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص221

(2) الشيبي، كامل، **الحلاج موضوعا للآداب والفنون العربية والشرقية قديما وحديثا**، مطبعة المعارف،1976،ص28.

(3) الحنفي، عبد المنعم، **معجم المصطلحات الصوفية**، دار المسيرة، بيروت، 1980،ص 131

التي تملأ نفس الإنسان دون قصد منه وتفيض منه دون وعي"[1]، لتكتمل صورة الحلّاج بشخصه وألفاظه وأفكاره وهو الرّمز المعادل للصّائغ الذي يتمثّل افكاره الثّورية ومنطلقاته الفلسفيّة العميقة في الحياة، والنّاطق بلسان حاله دون حجاب بضمير المتكلم، إثر تلبّس أفكاره الفلسفيّة الثّوريّة، ومناجاة كينونته.

ويتبع تلك الأبيات بالرّفض للواقع الاجتماعيّ والدّينيّ الذي يأبى التّطور، مستخدما أسلوب المحاججة الفكريّة بالمنطق الذي برز عند الحلّاج والمتصوّفة؛ لإقناعهم بضرورة التّغيير والتّطور في الأحكام الشّرعيّة والمعتقدات الدّينيّة والفكريّة، ويلجأ إلى نفس المصدر الذي يتذرعون به، فالقرآن وجِدَ فيه آيات ناسخة غيرت حكم من سبقتها، وهذا ينسحب على الفكر البشري الذي لا بدَّ أن يتغيّر وفق متطلبات العصر، والدّعوة للانفلات من القيود الدّينيّة المتزمّتة والوقوف على المعنى السّطحي للآيات، دعوة تبنّاها الحلّاج واقتفى أثره واستانس بفكره الصّائغ في وجوب تجاوز الرّسوخ والثّبوت في الأحكام الدّينيّة لأنّ الدّين صالح لكلّ زمان ومكان، بقوله:

"آياتٌ

نسختْ

آياتْ

وتريدُ لرأسِكَ أنْ يبقى

جلمودًا

لا يتغيّرُ والسنواتْ"[2].

(1) **الحلاج موضوعا للآداب**، ص25

(2) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص222

واستطاع الصّائغ نقل مشهد واقعيّ ودمويّ من سيرة حياة الحلّاج، في القصيدة الطّويلة "نشيد أوروك"، إذ تداعت إلى ذهنه معاناة الحلّاج في بعدها الثّوري، لما تتمتّع به من خصوصيّة، إثر القتل والتّنكيل في زمن الكبت والقمع، فوثّقت المصادر التّاريخيّة مشهدا تصويريًّا، في "الرّابع والعشرين من أذار القرن العاشر ميلادي، بباب خرسان، وبحضرة مجلس الشّرطة، وأمام جمع غفير، جيء بالحلّاج وضرب ألف سوط، وقطّعت يداه ورجلاه، وصلب وهو لا يزال حيًّا، ولم يأت أمر الخليفة (المقتدر) بالإجهاز عليه إلّا عندما وافى المساء...، وسقطت رأسه، وصبَّ على جذعه الزّيت وأحرق بالنار، وألقي برماده من أعلى مئذنة في الدجلة في 26مارس سنة 922"[1]، لكن هذا الموت من أجل الحرّية، موت المناضلين الذي هو استشهاد نبيل، لم ينفصل أبدًا عن الموت الإنساني إذ لم يتحول هؤلاء المناضلون إلى قدّيسين أو صانعي معجزات، وإنّما هم أناس بسطاء أنقياء طيّبون مثل طيبة الأرض وفي نقاء الجوهر، لم يكن في موتهم منّة على الآخرين، وإنّما كان هذا الموت قدرا مفتّح العيون، فقد اختاروه بأنفسهم، لأنّه الواجب وليس المصير أو الهدية التي يقدمونها للآخرين ولكنهم تحوّلوا في أعين الآخرين إلى أبطال لأنهم جسَّدوا بموتهم الطريق إلى الحرّية، وأصبحوا رمزا أسطوريًّا للفداء، لقد جمعوا كلّ فضائل المجتمع، وجسَّدوا كلّ آماله، وأصبحوا الأبطال النّموذجيين[2]، هو رمز التّضحيّة، بموته بعث الحياة للطّامحين إلى الحرّية والسّاعين إلى نيلها، واستشهاده" علامة إنسانيّة كبرى على طريق الدّفاع الشّجاع عن إنسانيّة الإنسان وحقه في التّوق والحلم، حقه في الذّود عن اعتقاده حتى آخر صلب، وإدانة

(1) بدوي، عبد الرحمن،**شخصيات قلقة في الإسلام**، ط2، دار النهضة العربية، القاهرة، 1964،ص78.

(2) البياتي، **تجربتي الشعرية**، ص22.

كبرىٰ لضيق الأفق والهمجيّة والتّفاهة التي تدعي احتكار الحقيقة في كلّ زمان ومكان، وتأكيد أن طريق الكفاح الإنساني جدٌّ طويل"[1]. بقوله:

-"أنا الحقُّ، ذرَّي دمي في الحقول اليبيسة كي تزهرَ الطعناتُ علىٰ خشبِ الصلبِ، وردًا لِمَنْ سيجيئون بعدَ انتشارِ رماديَ في الطرقاتِ. لِمَنْ ينثرونَ شموسَ الضحايا أمامَ قطارِ الطغاة الطويل.

أعدُّ ضلوعي ببابِ الحصارِ

هنالك مقصلةٌ في الطريقِ إلىٰ طاقِ كسرىٰ،

وذِئْبٌ يعدُّ العشاءَ لحزنِ الغريبِ

أُعَلِّقُ في مشجبِ الغيمِ قلبي

وأسقط في القطراتِ الأخيرةِ فوق سطوح المدينةِ

أسألُ عن شالِ أمي الذي نسيتهُ

علىٰ حبلِ قلبيِ

قبيل الرحيلِ"[2].

وتتبدّىٰ الذّات الشّاعرة للمتلقّي بضمير المتكلّم بعد تلبّسها شخصيّة الحلّاج، فهي تمتلئ بتاريخين: تاريخ الذّات الشّاعرة، وتاريخ الحلّاج الماضي، المتفقتين في ألم الواقع وعقمه، وتحت ذلك التّلاقح الفنّي تمضي مستعرضة تجربتها مع الظّلم والسّلطة، والحكم الجائر عليها، والقتل والصّلب والحرق، مستغلّة مقولة الحلّاج

---

(1) البغدادي، علي بن أنجب الساعاتي، **أخبار الحلاج**، حقق: موفق الجبر،ط2،دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1997،ص58.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص86

الصّوفيّة الشّهيرة وبوحه بالحبّ الإلهي، كما جاءت في التّراث التّاريخيّ، بقولته الشّهيرة: " أنا الحقّ"[1]، فيقصّ مقتله وقطرات دمه التي بعثت الحياة في الإنسانيّة، والشّعوب المناضلة، ويعيد الذّاكرة التّاريخيّة الجّمعيّة للمتلقّي المشتركه حول الحلّاج ومقتله، ليحيي ذاكرة المتلقّي بتمرّدة وثورته بعد ذلك المشهد الدّموي" فقد قُتل الحلّاج وأحرقت رفاته كما تنبًّا، وعبثت برماد جسده الرّياح العاصفة، والمياة الجارية، ولكن بقيت آراؤه من بعده تعمل عملها خلال العصور الوسطىٰ جميعها، وتحاول أن تحيا حياة جديدة، وإننا لنتبين قوة هذا الرجل وحيويته الرّوحية من الأثر العظيم الذي كان له في نفوس الأجيال التي أعقبته"[2]. وهذا مرمىٰ الصّائغ وغايته العظمىٰ، ومن جهة أخرىٰ قام بتوظيف الدّلالات الرّمزية الصّوفيّة، فالموت في الصّوفيّة" ليس إلّا هلاك الجسد، وبداية الحياة الحقيقيّة في الخلود"[3]، فأصبح الصّائغ متصوفًا في قضايا مجتمعه السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة.

في حين تخفّت الذّات الشّاعرة خلف صوت الحلّاج، فيندمج الصّوتان: الحلّاج، والشّاعر معًا، وذلك باستثماره قصّة مقتل الحلّاج بأمر من السّلطان، وهو الذي كان مقرّبًا منه، مستغلًّا جانب الغدر والقتل؛ ليقدم النّصح علىٰ لسان الحلّاج، بعد تجربة مؤلمة وقاسيّة، ويصف المخاطرة التي تنتظر كل من يقترب من الحاكم، بعدما تآمروا عليه وحكموا عليه بالقتل، فحاول تأصيل تجربته برمز تاريخي، وقد "استطاع الوزير حامد أن يتآمر مع القاضي المالكي، أبي عمر الحمادي، علىٰ الحكم الذي سيصدر بإعدام الحلّاج وأسبابه، وذلك بالاحتجاج بمذهب الحلّاج في الاستغناء عن الحجّ"[4].

---

(1) الخطيب، علي، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، دار المعارف، مصر، 1404، ص196.

(2) نيكولسون، رينولد، **في التصوف الإسلامي وتاريخه**، ترجمة: أبو العلا العفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1956م،ص132

(3) **أخبار الحلاج**،ص54

(4) **أخبار الحلاج**، ص45

فالتّساوق الثّقافيّ بين الرّمز المستدعىٰ والنّصّ المنتح، أسهم في التّعبير عما في خلجات صدر المبدع، بحكم غوره في الزّمن الماضي، واشتراكه الدّلالي في أزمته النّفسيّة والاجتماعيّة والفكريّة، فالتّاريخ يجذب الصّائغ لتماهيّه مع واقع حاله، وتوافقه الشّعوري مع تجربته الشّعرية النّابضة بالألم، فالحلّاج الشّهيد الرّمز المعادل لذاته، تبدّىٰ في المتجسّد النّصّي بالعبارة الإشارية" أنا الحقّ"، لينصهر دلاليًّا في التّجربة المعاصرة، لفظيًّا ودلاليًّا وإيحائيًّا، لنقل القارئ من الموروث التّاريخيّ، بتكثيف دلاليّ معاصر، ينسجم وتوجه الشّاعر الفكريّ، بقوله: (اسقط في القطارات الأخيرة، فوق سطوح المدينة، شال أمي، قُبيل الرحيل)، فوجه المتلقّي إلىٰ تجربته ومعاناته وواقعه البائس، ليواصل بثّ معاناته في الغربة التي فرضها الحاكم وقد ناله سخطه، وابتعد حفاظًا علىٰ نفسه من القتل، حاملًا ذكرياته وأحلامه، بقوله:

وفي موضع آخر يمضي الشّاعر في إبراز استناده إلىٰ المصادر التّاريخيّة، معتمدًا علىٰ المقابلة بين شخصيّتين، والتّقابل بين الظّالم والمظلوم، والحقّ والباطل، في حادثتين مستلّتين من الماضي بمقتل كل من الحلّاج والحجّاج والمفارقة بينهما، أحدهما رمز النّضال والتّضحيّة والشّهادة، والآخر رمز القتل والجبروت والظّلم، يعرّي كذب التّاريخ الذي يلمع الشّخصيّات ويغيّر الحقائق تبعًا للانتماءات السّياسيّة والقوميّة، ويسقط هذا الماضي علىٰ الحاضر، بلغة تهكّميّة ساخرة، فهناك الذي يغيّر الحقائق ويحيل الظّالم مظلومًا، والمسحوق ظالمًا، تبعًا للأهواء السّياسيّة والمصالح الماديّة، مسترشدًا (بالكأس) أي الخمرة الذي يمثل لحظة المكاشفة بالصّوفيّة كما أشرت سابقًا، فينصّب من نفسه محاميًّا للدّفاع عن الظّلم الواقع علىٰ الحلّاج وهو الرّمز المعادل لذاته، ومنتصرًا للحق والعدالة والمكاشفة التي يفتقدها الصّائغ في مجتمعه وتاريخه. في قوله:

"من كذبِ الفتياتِ، إلىٰ كذبِ الحكّامِ الأسودِ، منشغلًا بتصفحِ ما في

صحف اليومِ، لأهبطَ منسلًا لرفوف المكتبةِ القوميةِ بالأطمارِ،في قوله:

"إلىٰ كذبِ التاريخِ،

أجرجرهُ من لحيتِهِ للحانِ،

وأسألُه، بعدَ الكأسِ الأولِ:

من ساوىٰ رأس الحجاجِ

برأس الحلاجِ

علىٰ طبقٍ"[1].

عمد الشّاعر إلىٰ استدعاء شخصيّة الحلّاج بصورة خطابيّة مباشرة من خلال إبراز صفاته الذّاتيّة وثورته الفكريّة، فقد تفاوتت من حيث المركزيّة النّصّيّة بين قصيدة وأخرىٰ، فبدت محوريّة الحضور في قصيدة (الحلّاج) و (الحلّاج ثانية)، في حين بدت ثانوية مؤكدة للمضمون الفكري في قصيدة (نشيد أوروك)، في محاولة منه لبيان النّقلة الفكريّة التي تدفع بذاته للارتقاء عمّا يفرضه الواقع، وبما يعزّز الرّوح الثّورية في أعماقه.

الحسين بن علي

تأخذ شخصيّة الحسين بن علي" موقعًا متميّزًا في مسيرة الشّهادة من وجهتي النّظر التّاريخيّة والفنّيّة، وتحضر كربلاء رمزًا للأسىٰ والجراح والحزن والنّدم، وقد أخذ الرّمز ببعديه التّاريخيّ والشّعبيّ حيّزًا في جملة من القصائد، وأصبح النّداء باسمه إشارة رمزيّة للغضب والحزن والشّهادة في أعلىٰ أبعادها الدّينيّة والشّعبيّة معًا في سبيل الموقف"[2]، فهو صاحب القضيّة النّبيلة، واستشهاده انتصارٌ له ولقضيّته وحقّق لها

---

(1)**الأعمال الشعرية**، ج2، ص318

(2) الكركي، خالد، **الرموز التراثية العربية**، ص183.

الخلود،[1] ومأساة الحسين رمز لخذلان الثّائر العظيم من مؤيّديه[2].

وكان الحسين بن علي صاحب قضيّتين: سياسيّة وأخلاقيّة ضدّ الفساد الذي استشرىٰ في المجتمع الأموي، ولذلك تسابق الشّعراء في تصوير هذه الشّخصيّة باعتبارها صاحبة قضيّة إنسانيّة كبرىٰ تتسم بالأخلاق النّبيلة، وترفض الواقع، وتقف وحيدة في أرض المعركة بعد أن تقاعس أشياعُها عن نصرتها والدّفاع عن مبادئها النّبيلة، وهي صورة تاريخيّة يمكن اعتبارها معادلاً دلاليًّا لسلبيّة الأمّة وتخاذلها عن نصرة الحقّ والخير في العصر الحاضر، وبذلك سقطت هذه الدّعوة شهيدة[3]، وبهذا يصبح بطلًا تاريخيًّا، ومثالًا يحتذىٰ في التّضحيّة من أجل تحقيق الّذات والقضيّة السّياسيّة.

ويأتي استدعاء شخصية الحسين بن علي في شعر الصّائغ رمزًا للمقاومة والبطولة والاستشهاد، والخذلان في ظلّ معاناته القهر السّياسيّ والاجتماعيّ والفساد والغربة، فهو يبحث عن شخصيّات تدعم روح الثّورة والتّغيير وتأجّج نارها، بتوظيف الشّخصيّة الأنموذج بصورة جزئيّة في الصّورة الشّعريّة، ليشحن الحدث بمزيد من التّفاصيل التي أعادت الحدث التّاريخي للذّاكرة لبيان وحشيّة السّياسات وتخاذل أهلها، دون أن يسرد قصّته مباشرة، رسم صورة متكاملة الأبعاد لصراع السّلطة في ذات الوقت، ليعبّر من خلالها عن أبعاد تجربته المعاصرة.

تداعت شخصيّة الحسين بن علي إلىٰ ذهن الشّاعر في قصيدة (نشيد أوروك)، فانبرىٰ يُدين فعل الوشاة الخائنين للمناضلين في ثورة القرن العشرين وخص بالذّكر (شعلان)، والخيانة من الأتباع أعادت له التّاريخ، والذّكرىٰ الشّعوريّة بسطت له

---

(1) عشري، زيد، **استدعاء الشخصيات التراثية**، ص153

(2) الكركي، خالد، **الرمز التراثية العربية**، ص184.

(3) الزيادات، تيسير محمد أحمد، **استدعاء شخصية الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث**. https://dergipark.org.tr>artic

ملامحها وأبعادها التّراثيّة، المتواشجة وذكريات خيانة أتباع الحسين بن علي، واستطاع بتقنية القصّ أن يسرد الأحداث التّاريخيّة التي وقعت في مخيّم الغاضريّة (كربلاء)، بعد منع جيش ابن زياد الحسين من الوصول للماء إلّا إذا بايع يزيد، وفرَّ الرّفاق والمؤيدون من حوله بعد اشتداد الحصار، وبقي وحيدا صامدًا أمام جيش ابن زياد حتى قتل وقطع رأسه، من خلال هذا الموقف يعرّي الوشاة المعاصرين والخائنين، المتماهيين والمتمثّلين في عناصر الحداثة؛ بطائرات الاستطلاع، والبعثات السّياحيّة والإعلام، وعليه فالدّلالات المعاصرة والإشارات الرّامزة فككت شيفرة النّصّ، وكشفت مخبوءه، بحيث نقلت القارئ من التّاريخ المستدعى إلى التجربة الشّعرية المعاصرة، الرافضة للخيّانة، والحاثة إلى مناصرة القضيّة، وعدم خذلانها.

واستعان الصّائغ بأحداث التّاريخ الإسلامي، متّخذًا منها رمزًا موحيًّا، ووسيلة لتصوير الواقع العراقي، في ظلّ سيطرة الظّروف الرّاهنة على مخيّاله الشّعري، إذ تقضّ مضجعه الجيوش المعاديّة (الأمريكيّة)، فتنسل إلى ذهنه من التّاريخ المؤدلج صورة جيش بني أميّة، الذي قتل الحسين بعد تخلّف أنصاره عن مؤازرته؛ لتتلاقح فكريًّا ونصيًّا، باستحضار النّصّ الغائب في النّصّ الحاضر، فساق الماضي على لسان أحد الأبطال المناضلين (شعلان) بأحداثه وأدواته وشخوصه، وبعث فيه قضاياه المعاصرة، وحمّله شحنة نقديّة لهؤلاء الذين يجعلون الثّورة مجرد كلام، ويتخاذلون عن التّطبيق، فالتّخاذل والضّعف بات متأصّلًا في الأمّة منذ زمن بعيد، وتأتي المفارقة في تغيير الوسائل والأدوات والشّخوص والعدو بين المعارك القديمة والحديثة، بقوله:

"يأتي الوشاةُ

فتنسل جندرمةُ الانكليز إلى بيت شعلان

تأتي جيوشُ أُميَّة من سورة الفتح[–مَنْ مَنَعَ الماءَ عن كفِّهِ

فاستدار بعينين دامعتين

إلىٰ خِيَمِ الغاضِرِيَّةِ[1]، تصرخُ من عطشٍ: يا حسين......] الكلابُ التي
ولغتْ في الفراتِ وأنتَ علىٰ الجرفِ ملقىً
تَناهَشكَ النبْلُ والصرخات
وقد خلَّفوكَ وحيدًا بهذي الفلاةِ،
تمرُّ عليك الخيولُ،
الطبولُ،
ذئاب الصدىٰ،
طائراتُ التجسسِ،
لغطُ الإذاعاتِ،
ذيلُ المؤرخِ،
باصُ السياحةِ"[2].

يسقط الشّاعر في الأبيات السّابقة صورة الخائنين المتخاذليين الذين تركوا الحسين يقتل وحيدًا، علىٰ أشباههم في العصر الحاضر الذين يتركون البلاد للأجانب تعيث بها فسادًا، وخوفًا من السّلطة التي يروقها ضياع البلاد ونهب خيراتها، فالحسين الثّائر علىٰ الظّلم والطّغيان، الرّمز المعادل للثّائر لكل عصر، مثال شعلان في العصر الحاضر، الذي أخذ علىٰ عاتقه الثّورة في وجه الظّلم، وغياب العدالة، والدّعوة إلىٰ الحرّية، وممثّل للقضيّة النّبيلة التي لا بدَّ من دعمها ومؤازرتها.

---

(1) الغاضرية: اسم آخر لكربلاء، وتسمىٰ شاطئ الفرات، كما تسمى نينوا، انظر موسوعة شهادة المصومين، لجنة الحديث في معهد باقر، ج2، ص163.

(2) **الأعمال الشعرية**، ص2، ص81

وفي القصيدة ذاتِها ساق معركة كربلاء" التي حركت مشاعر المسلمين نتيجة ما جرىٰ فيها من مآسٍ عظيمة، بعد أن نقض أهل الكوفة الذين بايعوا الإمام الحسين عهودهم ومواثيقهم، الأمر الذي جعله وحده ثائرًا ومصلحًا يقدّم أهل بيته وأصحابه ورأسه ثمنًا لقضيّته التي ثار من أجلها،"[1]، في حين وثقت الحقائق التّاريخيّة انتصار يزيد بالسّيف في معركة كربلاء علىٰ الحسين بن علي، لكنّ الشّاعر ناقض الحقائق الرّاسخة في الكتب التّاريخيّة، لأنّ الحسين شهيدٌ مخلّدٌ، ومنتصر بما نقله للأجيال من الالتزام بالقضيّة والتّضحيّة لأجل الحقّ ورفع الظّلم، وفي المفارقة التي قدمها بين الحقائق التّاريخيّة والصّورة الرّمزيّة دعوة لشحذ الهمم والنّضال في وجه الظّلم للحصول علىٰ الحرّية، في قوله:

"لا تقولوا الحسين مضىٰ، خالدًا فوق رمحِ يزيد

لا تقولوا يزيد مضىٰ، خاسرا فوق نحر الحسين

فما كلُّ من بايعوا صَدِقوا

وما كلُّ مَنْ صفّقوا صَدَّقوا

ولا كلُّ مَنْ صَدَّقوا صَدِقوا"[2].

وفي موضع آخر من " نشيد أوروك" يسوق الصّائغ مأساة الحسين بن علي يوم كربلاء "في العاشر من محرّم حيث قتل وأهله وأصحابه، واحدًا تلو الآخر، واشترك ثلاثة وثلاثون من رجال بني أميّة بضربة سيف أو سهم في قتله، وقطعوا رأسه، وحملوه

(1) المقدسي، **مظهر، البدء والتاريخ، مكتبة الثقافة الدينية**، القاهرة، 1980،مج2، ص11.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص89

إلى عبيدالله بن زيّاد، وكان أمير العراق حينها، ومن ثمّ إلى يزيد بن معاوية"[1]، واسترجع مأساة الحسين الواقعيّة التّاريخيّة وقطع رأسه، وتصوير الحال التي مرَّ به، ليعقد مقاربة تاريخيّة من خلال استدعاء شخصيّة الحسين من التّاريخ الماضي، ليرمز برأسه إلى الثّورة والتّمرّد في كل عصر.

فالثّورة لا تخضع لقوانين الزّمان والمكان وأخذت تشحذ روح العصر للتّجديد والتّغيير، حيث "استعاد الرّمز في معرض بيانه لما خلّفتّه كربلاء على التّاريخ الإنسانيّ والشّخصي، فمكّنت الشّاعر المعاصر من تخفيف معاناته وتضميد جراحاته، ومن ثم تولّد عنده أملٌ في الحياة عبر حضورها الثّوري،"[2] فوظّف الرّمز المستوحي من ثورة الحسين الموسومة بالمبادئ القيمة، التي دفع صاحبها حياته ثمنًا لدعوته، لتصبح ملهمًا للأجيال اللاحقة، في ظلّ الظّروف المأساويّة التي يعانيها العراق حاليًا، وتنضم الذّات الشّاعرة إلى الثّوار وتصدر الحكم على نفسها مسبقًا، وتبادر لقطع رأسها أسوة بالسّابقين، دون تردّد أو خوف، يضحّي بنفسه في سبيل القيم النّبيّلة والمثاليّة ويتماهى بذلك مع الحسين وثورته الخلّاقة.

وقدّم النّصّ المؤدلج حدث استشهاد الحسين مع الاستدعاء الصّريح للاسم، إذ يستوحي الحادثة ومع الإحالة إلى بعض الأحداث المرتبطة بها، بما يعزّز الرؤية ويحقّق الخلود، وهذا سبيل إلى خلود الذّات الشّاعرة، فاختار من دلالة الرّمز ما يضفي عليه بعدًا جديدًا، وكشف من خلال مضمونه التّاريخيّ عن غايته في الخلود بعد الموت، وترك الحياة المادية المثقلة بالهموم، والاعتكاف للعبادة والتّقرب إلى الله، تاركا كل

---

(1) الطبري، محمد بن جرير، **تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج5، دار المعارف، مصر، ط2، 1962م، ص.456.

انظر: العكيلي، دلال، **القائد الملهم** https://m.annabaa.org

(2)البصري، ياس عوض، **المرجعيات الثقافية في شعر أديب كمال الدين**، رسالة ماجستير، كلية الآداب،جامعة البصرة، 2016، ص85

ملذّات الحياة من مال وحسب ونسب وسياسة، ومن هذه الحادثة اتّخذ رأس الحسين لازمة نصّيّة، وضعها في أولى عتبات المقطع الشّعري التي تحمل تفاصيل الحادثة التّاريخيّة، ممّا يفتح أفق التّأويل والتّحليل أمام القارئ الثّقف.

وتقنية السّرد مكّنت الشّاعر من تجاوز الزّمن الماضي إلى الحاضر والمستقبل بمنتهى الخفّة، في سبيل تأكيد رمزيّة الرّأس الثّائرة التي تنسحب على كلّ العصور، مراوحًا بين صيغة الضّمائر ليركن إلى ضمير المتكلّم المفرد معلنًا ذاته متمرّدًا ثائرًا بقوله: " أحمل رأسي على طبق"، وكما تباينت الضّمائر من المفرد للماضي إلى ضمير الجمع للعصر الحاضر للدلالة على كثرة الثّوار والمتمرّدين على سلطة الظّلم والفساد، بقوله:

"وما زال رأسُ الحسين يكرِّرُ مأساتَهُ

في الرؤوس التي أينعتْ قبلَ موسِمها

فوق أسوارِ كوفانِ.......[[1]

....

أحملُ رأسي

على طبقٍ

وأطوفُ.......

بعصرِ المماليكِ

أغسلُ بالدمعِ شبَّاكَ رأسِ الحسين- بمصرَ- فيلتفُّ حولي البهاليلُ

والمقعدون"[2].

---

(1) الكوفان: الأمر المستدير، وهو من أسماء مدينة الكوفة القديمة، سميت بذلك لأنها تجمع من الرمل. أنظر: البراقي، حسين، **تاريخ الكوفة**، دار الأضواء، 1407ه، ص108.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص91

والشّاعر في المقطع التّالي، قام ضمن خطّته الحداثيّة المنهجة باستجلاء للأحداث والشّخصيّات التّاريخيّة، المرتبطة بالواقع العراقي، والمتقاطعة دلاليًّا وإيحائيًّا، حيث يعاني من أزمات سياسيّة واجتماعيّة ودينيّة، قهرته وظلمته ومجتمعه، فأخذ يدعو الشّعب العراقي إلىٰ الثّورة والتّمرد، وتمّ استدعاء الحسين بن علي رمزًا للثّورة والنّضال والصّمود، استنهاضًا للهمم، فاستشهاده وتأصيله التّاريخي كان حياة للقضيّة، وقطرات دمه الثّائرة تتوزع في الفرات وتعمم الثّورة، لتصبح حالة عامة يشترك فيها الجميع، أملًا في الحرّية وتحقيق العدالة والمساواة، بقوله:

" كان دمُ ديموزي[1]

الحسين

المسيحْ

يسيرُ مع النهرِ والنخلِ والريحْ

صحتُ برمل الجزيرة: أين الفراتُ؟

فجاءَ الصدىٰ:

كلُّ شلوٍ من الحسين فراتُ

كل قطرةِ دمٍ... تصيحْ:

-علىٰ خشبِ الصلبِ-

موتي حياةُ"[2]

(1) تموز

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص132

وفي موضع آخر من منتجه الشّعري استدعى من المصادر التّاريخيّة استباحة خيام الحسين بن علي بعد مقتله ونهبها ومن ثم حرقها، وقتل سبعة من أولاد علي بن أبي طالب، وثلاثة من أولاد الحسين، وتركوا علي بن الحسين لأنه كان مريضًا، بأمر عمر بن سعد[1]، وهو حدث ذات إشارة دلاليّة سلبيّة ترسم حالة خاصة، وتبعث سمة الاستمرارية لكل زمان ومكان، وأداة للرّبط بين الماضي والحاضر، فهو يتّخذ من دلالة الخيانة، وانعدام المبادئ الأخلاقيّة لدى جيش ابن زياد، وابتعادهم عن القيم النّبيّلة التي يجب أن يتحلوا بها، وفي مقابل هذه الصّورة التّاريخيّة التي تحمل الظّلم والاستبداد والتّنكيل، مفارقة تصويريّة في مشهد وضوء يزيد وإعداده للصلاة وقيامه بالواجبات الدّينيّة، وهذه الحيثيات تبرز المفارقة بين تمثل الدّين في العبادات وتجاوزه في السّلطة الدّينيّة وأبقى على هذه الدّلالات السّلبية التي تتجدّد كل يوم في المجتمعات الإنسانيّة، وأسقطتّها الذّات الشّاعرة على واقعها إيحائيًّا ودلاليًّا، من خلال بعض الألفاظ والتراكيب الدّالة، مثال استخدامه لفظ" الفاكس"، ليعلن سخطه على السّلطة الدّينيّة التي تّتخذ الدّين أداة ووسيلة للسّيطرة وحكم العباد، وتغيّر الحقائق وتفبرك الأحداث لنهب وسلب الإنسان الضّعيف دون رأفة أو رحمة، بقوله:

"فقامَ
توضأَ في عجلٍ
ومضى ليصلي الغروبَ على خبرٍ جاءَ بالفاكسِ:
إنَّ الخيولَ
استباحتْ

---

(1) المقدسي، **البدء والتاريخ**، مجلد6، الفصل 21، ص11.

أنظر: https://www.alkawthartv.com

خيامَ الحسين

هل المُلكُ يملكُ تبريرَهُ

كلما سفحوا دمَنا في الحروبِ

نما زهرُ تيجانِهم في السهوبِ

هذا الزمانُ:

قلوبٌ إليكَ

سيوفٌ عليكَ[1]."[2]

ويواصل الصّائغ في مقطع شعري من قصيدة (نشيد أوروك) استدعاءه لشخصيّة الحسين بن علي استدعاء مباشرًا، فيتوجّه من خلالها إلى الحاضر بالنّقد والتعرية، بإسنادها إلى الماضي حيث يصوّر غربته، وما يكابده من الشّوق والحنين إلى الأهل والأحبّة والوطن، وما يعانيه من النّفي والاغتراب، ويبدي استعداده لأنّ يقدم ذاته أملًا في رأب الصّدع وحلِّ الخلاف لتغيير الواقع الفاسد، مما ساق إلى ذهنه مقولة نسبت إلى الحسين بن علي بعنوان لسان حاله:" إذا كان دين محمد لا يستقيم إلا بقتلي، يا سيوف خذيني"[3]، جمع بين صورتين ليوازن فيهما، بين الواقع السّياسيّ والاجتماعيّ واالدّينيّ الذي يشهده العراق، والماضي الذي جسّد الخلاف بين الحسين ويزيد، وهذا لا يتنافى مع الرّمز التّاريخيّ للحسين بن علي للثّورة والتّضحيّة، لأن طلب الموت هو

(1) لقي الحسين بن علي في مسيره إلى العراق الشاعر الفرزدق، فسأله كيف تركت الناس، فأجاب:" القلوب معك والسيوف عليك والنصر من السماء"، أنظر العقد الفريد، ج 2، ص128

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص139

(3) هذا القول منسوب إلى الحسين بن علي، وهو بيت من الشعر في رثاء الإمام الحسين بن علي، للشاعر والخطيب الحسيني محسن أبو الحَب، من كربلاء توفي (1305–1887م)، أنظر: **ديوان الشيخ محسن بن الحب (الكبير)**، تحقيق: جليل كريم أبو الحَب، بيت العلم للنابهين، بيروت، لبنان، 2003، ص196.

ثورة ورفض للواقع بجميع جوانبه، وعليه الحسين بن علي الرّمز المعادل لشخصيّة الذّات الشّاعرة، يحمل مضمونه الفكريّ، ومنطلقاته المعرفيّة، وأهدافه السّياسيّة والاجتماعيّة والاصلاحيّة من الثّورة، بقوله:

"انكفأتُ على غربتي ومشيتُ إليكِ أعضُّ على الجرح. بي شهوةٌ للعناقِ ومرثيةٌ للفراق. مشيتُ وأمشي ولا أصلُ الوطنَ- الماءَ، نمشي إلى آخر النفي والنعي،

منكسرين أمام مرايا البلادِ الغريبةِ، ندفنُ أعلامَنا في المفازات، خشية أن يستدلَّ العدو علينا.... أعدّوا لنا موتنا كي نصدّقَ هذي المراثي- الأغاني، وإلّا فكيف يطيرُ الحَمَامُ من الفوهاتِ إلى دمِنا رافلا بسلامي..أقول خذوا كفني رايةً أو سماءً.

ولكنهم هزموا في التراويح بين دمشق، ومرج ابن عامر. كانتْ شفاهي امتداد الكلامِ الذي لا يُقالُ. وأعرفُ كمْ كسروا من سيوفكَ يا سيِّدي في حروب الملامِ لأبصرَ رأسَكَ مختضبًا فوق أسوارنا والرماح، ينادي: إذا كان عصري لا يستقيم بغير دمي، يا سيوف خذيني...."[1].

فقد جعل الصّائغ شخصيّة الحسين بن علي ممثّلة للذّات الشّاعرة النّابضة بروح الثّورة والتّمرّد، والتي يسعى إلى تطبيقها في السّياسة والفكر على حد سواء، لتهيئة مستقبل جديد، وحياة مختلفة على كافة المستويات.

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص519

الحجّاج بن يوسف الثّقفي

برزت هذه الشخصية القيادية في شعر عدنان الصائغ، تبعًا لدلالته التّراثيّة المتواترة، حيث الطّمع والقسوة في الاستحواذ على السّلطة، فاستلهم شخصيّة الحجّاج كوسيلة أو أداة لنقد الواقع المعاصر، ولاسيّما القوى الظّالمة في البلدان العربية، لتعريّة ما يمارس من أنواع الظّلم والطّغيان والقمع والاستبداد من السّياسيين على النّاس.

والحجّاج ظالمٌ مستبدٌ في تاريخ الأمّة الإسلامية، بقول الذّهبي عنه" وكان ظلومًا، جبّارًا، ناصبيًّا، خبيثًا، سفّاكًا للدماء"[1]، وصاحب طغيان وجبروت، يأخذ الرّعية بالشّدة والقهر والقسر. جعل الشّاعر من الحجّاج معادلًا موضوعيًّا للقوى السّياسيّة المعاصرة، والمصادرة لحقوق شعوبها، القامعة لتطلعات أبنائها نحو الحقّ والعدل والحرّية.[2] وجاءت الصّورة متأثّرة بالمصادر التّاريخيّة، ولذلك طغت صورته السّلبية على صفاته الإيجابيّة، فجعله رمزًا للقائد الظّالم والمتجبّر والقاتل.

فهنا يرسم الشّاعر للحجّاج في سياسته صورة تجسّد القسوة والشّدة، مشكلة بذلك حاجزًا إنسانيًّا في تقيّيد الأفراد والحرّيات، وكأنه يحاول إثبات أصالة هذا النّظام المتوارث في السّياسة والجور عائد إلى التّاريخ الماضي في كبح جماح النّاس وإخماد ثوراتهم، مشيرًا بطريقة مباشرة إلى مقتبس من نصّ خطبته الذي يظهر سلطته المتعالية والمستبدّة، لتتّخذ منها الذّات الشّاعرة وسيلة هادفة، تتبين من خلال استدعائه لشخصيّته الرّمز في قصيدة (نشيدة أوروك)، في الأبيات التّالية:

"آهِ.. يا فمَنا المرَّ – ثقْبَ الصفيرِ
الذي اختصرَ الكونَ

(1) الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، ج4، ص343

(2) منور، محمد بن عبدالله، **استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث**،الرياض، 200، ص213.

في آهةٍ

مَنْ سيُطلِقُها بعدَنا في الأناشيدِ

مرحىٰ له كلّما أينعتْ في سوادِ العراقِ

رؤوسُ القبائلِ

يحصدها بالسيوف،

لِمَنْ رقصوا قبلَ نَقْرِ الدفوفِ لموكبِهِ

عابراً بالليموزيناتِ،

علىٰ جسرِ أيّامِنا الناحلاتِ". [1]

يعود الشّاعر في مخياله إلىٰ التّاريخ ليستدعي الحدث الأبرز في رسم صورة الحجّاج من خلال خطبة الحجّاج الشّهيرة علىٰ منبر مسجد الكوفة 75هـ: "يا أهل الكوفة، أما والله إنّي لأحمِلُ الشّر بحمله وأحذوه بنعله وأجزيه بمثله، وإني لأرىٰ أبصاراً طامحة، وأعناقاً متطاولة، ورؤوساً قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها، وكأنّي أنظر إلىٰ الدّماء بين العمائم واللحىٰ تترقرقُ.. الخ"[2]، وجسّدت هذه الخطبة الظّلم والقمع المرتبط في شخص الحجّاج الذي كمم الأفواه وقطع الرؤوس، ويعد من شخصيّات الحكّام و الأمراء والقادة الذين يمثلون الوجه المظّلم لتاريخنا، بسبب الاستبداد والظّلم.

ونظرًا لذلك، يتّخذ من صورة القتل والظّلم والبطش الملازمة للحجّاج رمزيّة سلبيّة، مستغلًا الموقع الذي تحتلّه هذه الشّخصيّة في الذّاكرة الجمعيّة العربية، ورأىٰ أنه

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص115

(2) صفوت، أحمد زكي، **جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة**،شركة ومطبعة مصطفىٰ الباني الحلبي واولادة، مصر، 1933، ج2، ص275.

لا بدَّ من إقناع القارئ بصورة الشّر الواقعي، الذي يتبين من خلال استحضاره للجذور التّاريخيّة المترسّخة في سلالتهم، المحافظة على نهجهم، فيقوم بإبراز ما قام به الحجّاج الرّمز في أنساقه الشّعرية، والذي تتّجدد صوره في كل زمان، لاسيّما الواقع المكابد لويلات السّياسة وما تجره على بلاد العرب من مآس، فتماهت شخصيّة الحجّاج الرّامزة للبطش والظّلم مع الحكّام العرب المستبدّين الذين يتكلمون بلغة القتل وسفك الدّماء، والطائفيّة في العراق مستمرة منذ حكم الحجّاج حتى اللحظة الحالية، والمفارقة بين الطّرفين أن الحجّاج قتل أفرادًا ولكن الحكّام المعاصرين قتلوا قبائل بأكملها، سعيًا إلى السّلطة والمال.

وتنطق الذّات الشّاعرة بلسان حال الثّائر المتمرّد على الأنظمة السّياسيّة، فتجعل من نفسها طرفًا في الحدث وجزءًا من المشهد القمعي المعاصر، لتوحي بالتّماهي مع حاله، في مشهد يقوم على التّقابل الضّدّي بحضور الصيغتين (الأنا) و (الأخر)، فكشف من خلالها الصّورة السّلبية للآخر تاريخيًّا، والذي امتدَّ زمنيًّا؛ ليحيط بالظّروف الرّاهنة، فعرّاه بالضمير (نحن) للجماعة الثّائرة التي ينتمي لها الشّاعر، إذ تشكّل الأغلبية الشّعبية، و (هو) الحاكم الظّالم المستبد، المنفرد بالسّلطة والقمع.

ونلحظ في بنية القصيدة الحضور المرجعيّ التّاريخيّ، ذا التّحفيز الدّلالي، عبر المزاوجة بين الإشارات الإيحائيّة التّاريخيّة والمعاصرة من خلال الإشارات اللفظيّة، والتراكيب المحيلة، بقوله: (السّيوف، القبائل، سواد) في عرض المقدمة التّاريخيّة للصّورة، ثم عمد إلى الإشارات الدّلاليّة المعاصرة، بقوله: (موكب، الليموزين، جسر) وهي من مظاهر الحياة الحديثة المترفة، المتفاعلة مع مرجعيّتها التّاريخيّة، والموحيّة للقارئ بأغوار النّص وفنّيّته.

وفي موضع آخر من القصيدة الطّويلة (نشيد أوروك) يعزّز البنية النّصّيّة بحادثة تاريخيّة استوحاها من التّاريخ العربي، ليصور الظّلم والتّعذيب للمعتقلين السّياسين، ويعرّي القيادات السّياسيّة التي تمثل تاريخياً بصور التّعذيب الذي مارسه الحجّاج على

أسراه، ووثّقت المصادر التّاريخيّة تعذيبه (فيروز بن الحصين) بالقصب" وكان يشدّ عليه القصب الفارسيّ المشقوق ثم يجرّ حتىٰ يجرح جسده، ثم ينضح عليه الخلّ والملح"[1].

ويتقاطع الرّمز المستدعىٰ مع التجربة المعاصرة المتمثّلة بالمتجسّد النّصّي، باسقاط صورة التّعذيب البشعة عند الحجّاج، علىٰ المعتقل الوطني العراقي، وعقد مقارنة بين الماضي و ما يعانيه المعتقل السّياسيّ من صنوف التّعذيب في الوقت الحاضر، وقد تتّفق الصّورة في الإطار العام بين الماضي وإسقاطها علىٰ الحاضر، إلا أنّه حوَّر الأداة، فكانت القصب المقشّر عند الحجّاج لتصبح الجدار المقشّر، وينتهي بتوافق الصّورتين ب (الليط والخلّ)، العلاج القاتل أم هو أداة التعذيب، وبهذا تتفق السّلطات الحاكمة الظّالمة في التّاريخ الإسلامي، والسّلطات المعاصرة في صنوف التّعذيب والتّنكيل بالعباد داخل الزّنازين السّياسيّة، فاستطاعت الذّات الشّاعرة عن طريق هذه الحادثة أن تخلق صورة جديدة لواقع سياسي مأساوي، قاده إلىٰ تأمّل التّاريخ وحكاية الحجّاج وجبروته وبطشه، لتمتد وتنسحب آفاقها الدّلاليّة علىٰ الحكام العرب والعراقيين بشكل خاص، بقوله:

"غير أنَّ عيونَ المُحقِّقِ سدّتْ عليه ممرَّ الحليبِ

فنامَ إلىٰ الفجرِ لصقَ الجدارِ المقشّر.. (– أماه أين أبي؟

دمُهُ يتنشَّقُني في البلاطِ طيوراً مجفَّفةً دنبستها[2] البساطيرُ

فوق تقاويمِنا،

(1) العسقلاني، ابن حجر، **تهذيب التهذيب**، دار التراث العربي، بيروت، ج4، ص84.

(2) دنبستها: كلمة شعبية، جاءت من الدبوس، يراد بها ربط الشيء بشيء آخر بواسطة الدبوس

وهو يذرعُ أرضَ الزنازينِ عن جسدٍ سُلَّ

بالليطِ[1]، والخَلِّ،

عن مدنٍ طمرتها الهياكلُ

جمعَ عظامِ نهارٍ رموها على بابِهِ...) "[2]

والحجّاج الشّخصيّة التّاريخيّة الصّلبة لم يعد مجرد حاكم حازم أرسل لقوم صلاب، فاستطاع أن يروّضهم، وأن يفلّ حديدهم بحديده، بل أضحى طاغية مرعبًا لكل العصور،[3] وجاء معادلًا رمزيًّا للقادة الذين يفتكون بالثّوار، وهو حاضر في البنية النّصّية التّالية، في موضع إدانة واستنكار أفعال الحكام الطّغاة من قتل وسفك للدّماء، ومن أبرز مظاهر العنف عند الحجّاج قطع الرؤوس، وكانت وسيلته للقمع وإخماد الثّورة، ويقدر المؤرخون عدد الذين أعدمهم بقطع الرأس بالسّيف في "فترة حكمة بين مئة ألف ومئة وعشرين ألف"[4].

وتحمل الذّات الشّاعرة الحزن العميق إثر الإقرار بالرؤوس التي قطعت الرّامز للظّلم والاضطهاد، في حين ثقافة الصّائغ التّاريخيّة المثخنة بالجراح قادته إلى الاستفهام عن ما آلت إليه تلك الرؤوس التي قطِّعت، والاستنكار من هذا الفعل الشّنيع بحق الرؤوس والأرواح، وفي قرارة ذاته يستنكر من الحكّام المعاصرين الذين يتفقون مع

---

(1) الليط: قشور القصب، الواحدة ليطة، وقيل: الليطة فلقة القصب. أنظر صحيح مسلم، ج3، باب 4، الأضاحي، ص299.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص171.

(3) ساعي، أحمد بسام، **حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامة**، دار مأمون، دمشق، 1978، ص339.

(4) هيدان، نورة كطاف، الأسس الفكرية للعنف عند الولاة المسلمين الحجاج بن يوسف الثقفي أنموذجًا، **مجلة المستنصرية للدراسات العربية والدولية**، عدد46. ص292. https://www.iasj.net

الحجّاج في وسائل القمع والتّعذيب للثّوار، ولم يكتف الصّائغ برفض واقع الحكّام المعاصرين، بل ثار على النّظام الدّينيّ السّطحيّ والاقتصادي، من خلال عرض صورة الحاج المعادل الرّمز للممثّل الدّينيّ وهو قابض على مال الله، ومستحوذ عليه، بقوله:

"ماذا صنعَ المتوكلُ بالأبكارِ،

وماذا صنعَ الحجّاجُ بأعناقِ الثوّارِ،

وماذا فعلَ الحاجُ بخيرِ الله الجاري.."[1]

وفي مقطع آخر تقف الذّات الشّاعرة بعيدًا من شخصيّة الحجّاج، ولم تتلبّس الشّخصيّة على غرار الشّخصيّات السّابقة، وقدمتها في مقابلة دلاليّة رامزة، بين رأس الحجّاج المقتول بعد مسيرة حافلة بالظّلم، ورأس الحلّاج الذي قتل ظلمًا، واكتفى بإدراجها ضمن أحداث الأنساق الشّعرية لإبراز المفارقة الدّلاليّة والإيحائيّة، فالحجّاج رمز لسلطة الظّلم والاستبداد والقهر، والنّموذج المرفوض الذي لا يتساوى مع الحلّاج رمز الثّورة ضدّ الظّلم الفكريّ والدّينيّ والسّياسيّ، والممثّل لثورة الشّاعر، ويبرز المفارقة بين الشّخصيّتين، لتعرية كل منهما أمام القارئ، وليصدح بالتّكوين الفكريّ والنّفسيّ للشخصيّتين كلتيهما في التّاريخ وما يعادلها في الواقع المعاصر، بقوله:

"وأسألهُ، بعدَ الكأسِ الأولِ:

مَنْ ساوى رأسَ الحجّاجِ

برأس الحلّاج

على طبقٍ "[2].

لم يخرج الصّائغ في الاستدعاء المباشر لشخصيّة الحجّاج عن حدود ما ورد في المصادر التّاريخيّة من قوة وبطش في إدارته السّياسيّة، ولتحقيق اسقاطاته الفكريّة في

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص275.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص318

الواقع، خلق نصًا موازيًا للشّخصيّة السّياسيّة الطّاغية والمتمرّدة الممتدّة من ذلك التّاريخ الماضي لتعزيز الدّافعيّة الثّورية.

علي بن أبي طالب

يحتاز علي بن أبي طالب مكانة مهمّة في التّاريخ الإسلامي، لأنه أحد الخلفاء والقادة الذين حققوا الوجه المضيء لتاريخنا، سواء بما حققوه من انتصارات وفتوحات، أو بما أرسوه من دعائم العدل والديمقراطية.[1] وهو رابع الخلفاء الرّاشدين، ورابع العشرة المبشّرين بالجنة، وأحد الشّخصيّات التي عرفت بالنّزاهة والنّبل وحسن المعاملة. وقد استدعى الصّائغ هذه الشّخصيّة في أنساقه، وكان لأيديولوجيا الشّاعر كبير الأثر في رسم الشّخصيّة، إلى جانب المصادر التّاريخيّة، التي جسدت العدّل والمساواة والشّجاعة والإقدام والتّضحية في سبيل الله والإصلاح والتّقوى والحكمة.

واتّخذ الصّائغ من شخصيّة علي بن أبي طالب لازمة نصيّة في العتبات الدّاخليّة للنسق الشّعري، التي حملت تناصًا لفظيًّا، حيث استفتح المقطع الشّعري من قصيدة (نشيدة أوروك) بمقولة لعلي بن أبي طالب ذامًا أصحابه المتخاذلين بقوله:" قاتلكم الله لقد ملأتم قلبي قيحًا، وشحنتم صدري غيظًا، وجرعتموني نُغَب التهمام أنفاسًا، وأفسدتم عليَّ رأيي بالعصيان والخذلان"[2]، للاستفادة من القيمة الدّلالية للموروث التّاريخي الموّازي للنّصّ المنتج ومضمونه، ليوحي من خلالها عظمة ما تعانيه الذّات الشّاعرة من مرارة الخذلان الاجتماعي والسّياسي، وهؤلاء المتخاذلون كّثر، ويمثلون مختلف الشّرائح. و قد تماهى الشّاعر مع شخصيّة علي بن أبي طالب، وبثّ من خلاله

(1)عشري، علي، **استدعاء الشخصيات التراثية**، ص152

(2) عبد المطلب، علي بن أبي طالب،**نهج البلاغة**، حقق: صبري إبراهيم،ج1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدوحة، 1985،ص70.

استياءه وحنقه، متخفيًّا خلف الشّخصيّة الرّمز، وناطقًا بلسان حالها، من خلال ضمير المتكلّم (الأنا).

ويتقنّع شخصيّة علي بن أبي طالب، بحضور الآخر (هم) مبرزًا التّناقض، وموضّحًا أسبابه، إذ عدَّ الآخر سبب كل الألم النّفسي والاجتماعي والسّياسي، والقصديَّة الكامنة فيهم دعتهم إلى الإنكار والتجاهل رغبة في تحقيق أهدافهم. ويستفيد الصّائغ من الصّورة السّلبية التي رسمها علي بن أبي طالب للمتخاذلين، متّخذًا منها دلالة متجدّدة، وامتدادًا ديناميكي للسلوكات الإنسانيّة، انعكست على الواقع الشّعري، لتصبح إشارة دالّة للبيئة المحيطة الخاذلة على اختلاف الزّمان والمكان.

يعود الشّاعر إلى المصادر التّاريخيّة لنقل مقولة ارتبطت بالواقع السّياسي والاجتماعي، وآلت الحضارة الإسلامية بعدها إلى تفكّك وشتات وحروب ونزاعات ما زالت الأمّة تتجرّع ويلاتها، ليوازن بينها وبين الواقع الذي يعانيه، في مقابلة إيحائيّة استشرافيّة؛ إذ سينتهي حال الأمة الحاضر بمثل ما عانته الأمّة الماضية، من تشتّت وضياع واغتراب وتهجير، بقوله:

"هم مَلأوا القلبَ قيحًا

وقالوا: لماذا غناؤكَ مرٌّ؟

وهم ضيَّعوني وقالوا أَضلَّ الطريقَ إلى بيتِهِ.

آهِ يا أبتي، لا تشمَّ – بشقِّ القميصِ الذي حملوهُ – دمي

كلَّما ضيَّعوا وطناً

بحثوا

عنه

في جبِّ أمريكا"[1].

وتبدى التّفاعل النّصّيّ بين النّصّ المستدعي والنّصّ المنتج في المستوى اللغويّ والدّلاليّ، إذ شكلت المفردات والتراكيب تلاقحًا ما بين الماضي والحاضر، وبعد التّناص التّاريخيّ بقوله: (هم ملأوا القلب قيحًا"، يكثّف الدّلالات المعاصرة، ليرسم الشّاعر صورة لواقعه المتقهقر، من خلال الألفاظ الموحية بذلك: (ضيعوني، غناؤك مرٌّ، أضلّ الطّريق، أمريكا)، لتنسجم مع الدّلالة والرؤيويّة المعاصرة.

واستلهم في مقطع آخر القضيّة الأبرز في التّاريخ الإسلامي؛ وهي قضيّة الخلافة الإسلامية، التي تستند إلى نظام الشّورى في اختيار الحاكم أو الخليفة، فتمّ اختيار عثمان خليفة للمسلمين استنادًا لنظام الشّورى في الإسلام، وقتل احتجاجًا على نظامه المالي والسّلطوي، بعد خروج جماعات انحرفت بالدولة الإسلامية عن مبدأ الشّورى إلى الملك في بيت آل الرّسول، وانتقلت الخلافة إلى علي بن أبي طالب، تبعًا لنظام الشّورى ولكن سرعان ما قتلوه وخرجوا على طاعته، مخالفين تعاليم القرآن في وجوب اختيار الإمام بالشّورى[2]. ساقت المصادر التّاريخيّة هذه الأحداث التي اختزنتها ذاكرة الشّاعر واسقطها على واقعه السّياسي البائس، وعبّر من خلال هذه الأحداث التّاريخيّة الدّامية الأحوال السّياسيّة في العراق، ونظام السّلطة الوراثي، مخالفون لتعاليم القرآن، بوجوب مبدأ الشورى.

إن المتأمّل للمقطع الشّعري، يجد الذّات الشّاعرة تجمع بين تجربتين: التّجربة الماضية، والتّجربة الحاضرة، كما تبرز ندّيّته للأحداث التّاريخيّة وتحدّية لمدلولها، واضعًا إياها على نقيض منه، وجسّد ذلك في البنية اللغويّة في الثّنائيّة المتناقضة (الأنا،

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص326

(2) آل محمود، أحمد محمود، **البيعة في الإسلام تاريخها وأقسامها بين النظرية والتطبيق**، دار البيارق، عمان، 2001، ص230-ص300.

والآخر)، فالآخر الضّد، تمثّل بالضّمير (أنتم) الممثّل للفئة المتحكّمة في السّلطة، دون أي صفة شرعية، واحتفظ لنفسه بالخطاب والتّقريع، حيث سيطرت لغة التّهكم والسّخريّة للمفارقة بين واقع هؤلاء المتجاوزين لتعاليم القرآن والدّين الإسلاميّ، وهم في ذات الوقت يتمسكون بالقرآن ويدّعون أنهم يطبقون تعاليمه، حاكى تلك الأحداث وما آلت إليه شخصيّات الصّحابة والخلفاء انطلاقًا من حاضره وما تعانيه الأمم من إشكاليّة اختيّار الحاكم، بقوله:

"وأنتم تُفلّون هذي المصاحفَ

عن آيةٍ لعليٍّ،

و..

أخرى لعثمان.......

ويقولون:

....شُو

ر

ى"[1].

ويتداعى إلى مخياله قول علي بن أبي طالب في مقطع آخر، وهو رأس الحكمة ومنبعها، بتوجيه من الذّاكرة الشّعوريّة، في قوله المشهور في زهد الدّنيا" يا دنيا غري غيري، أبي تعرضت؟ أم إلي تشوقت؟ هيهات! قد طلقتك ثلاثا لا رجعة لي فيها، فعمرك قصير، وخطرك كبير، وعيشك حقير، آه من قلة الزاد"[2]، وقال عليه السلام

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص93

(2) ابن أبي حديد، **شرح نهج البلاغة**،ج1، دار الهدى الوطنية، بيروت، 1970،ص4.

عن كومة من ذهب وكومة من فضة" يا حمراء، ويا صفراء، احمرّي وابيضّي وغرّي غيري"[1]، إذ تجلت في الخطاب الشّعري، بدلالة رمزيّة إيحائيّة، ممّا يجعل القارئ يحيل التّجربة التّاريخيّة إلى التّجربة الشّعرية لكشف أغوارها وباطنها.

لقد نصَّبت الذّات الشّاعرة من نفسها خطيبًا يعظ النّاس بالتّقوى، وترك ملذات الدّنيا؛ من مال ومناصب، متّخذًا علي بن أبي طالب معادلًا موضوعيًّا له، متحدثًا بلغته وحرفه وضميره، وخالدًا إلى تجربته المريرة مع السّلطة والخلافة التي لم يعبأ بها، وأسقط الصّراع الذي كان في عصر الخلفاء الرّاشدين على السّاعيين للسّلطة واللاهثين خلفها في الحاضر، وقدم لهم العظة من التّاريخ الإسلامي، ليكسب رأيه الأصالة والثّبوت والإقناع.

وقتضى التّناغم والانسجام الفنّي، التحوُّير والانزياح في مقولة علي بن أبي طالب، وزهده في الدّنيا الموجهه لجميع النّاس، إلى خطاب موجه للسّلاطين والحكام، ويدعوهم إلى الزّهد في مال النّاس وسلطانه، كما يدعو الطّوابير الطّامحة للسّلطة بتقوى الله، واستخدم الجمع للأسماء (السّلاطين، الطّوابير) ليكشف الواقع المأساوي المرير المرتبط بالسّلطة، والمطامع في الثّروة التي تطال كثير من النّاس دون قيد أو شرط، بقوله:

"صفراءَ،

حمراءَ، غرِّي السلاطينَ،

غرِّي الطوابيرَ تلهثُ

خلفَ الطوابير

مرحى لِمَنْ بايعوا مسلمًا

---

(1) **شرح نهج البلاغة**،ج19، ص55

ثم باعوهُ"[1].

وقد استدعىٰ الصّائغ شخصيّة علي بن أبي بطالب استدعاء مباشرًا، في حين اكتفىٰ بالحضور الثّانوي في أعماله الشّعريّة، بما يعزّز المضمون الفكري، الباحث عن الحكمة والبصيرة ورجحان العقل والزهد في الدّنيا، فتراءت في ذهن الشّاعر هذه الشّخصية التّاريخيّة القياديّة بأقوالها وأفعالها، وكـأنه ينأىٰ بنفسه بعيدًا عن واقع السّلطة اللاهث خلف مغرياتها دونما عقل وإدراك وتقوىٰ وصلاح، وبالتّالي يقوم بإحالة المتلقّي إلىٰ الماضي ليعقد مفارقة دلاليّة بين القيادة الماضية والحاضرة.

الصّعاليك

تعدُّ حركة الصعاليك ثورة اجتماعيّة وسياسيّة علىٰ النّظام القبلي في العصر الجاهلي، وهي حركة متمرّدة ولدت من عدم إمكانية تعايش هؤلاء الأفراد في إطار قبائلهم، ذات الأنظمة القاسيّة والقوانين الجائرة، ممّا اضطرّهم للخروج عنها بحثًا عن الحرّية والعيش الكريم،[2] لذلك عاش الصّعلوك حياة التّشرّد والتّنقّل من أجل اكتساب الغنىٰ، وهذا التّشرّد يصف فيه الصّعلوك تلك الطّمأنينة التي فقدها في مجتمعه وأخرجته عليه، فانقطعت الصّلة بينه وبين مجتمعه، ورأىٰ المجتمع فيهم شذّاذًا خارجين عليه؛ فتنكّر لهم وتخلّىٰ عنهم، فالظاهرة الواضحة في حياة الصّعاليك أنهم فقدوا توافقهم الاجتماعي،[3] فيتّسم أصحابها" بالفقر المهين والفاقة، وحالة الرّفض

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص115.

(2) ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ص375.

(3) خليف، يوسف،**الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ط3،دار المعارف، مصر، القاهرة، 1978،ص57.

القبلي والطّرد من القبيلة، فكانوا كالذّئاب الجياع الذين يتخذون من الجبّال والوهاد والنّجاد مسكنًا لهم،"[1].

وأمام قسوة الحياة الاجتماعيّة وفي ظلّ المعاناة من الطّبقيّة يستدعي الشّاعر الصّعاليك من المخزون التّاريخيّ، ليصور فكرة الطّبقيّة الاجتماعيّة، وحياة الجوع والفقر الذي يكابده المثقّفون، ويتجرّع آلامه مع تلك الطّبقة، التي يميزها الفقر كسمة أساسيّة، فيسقط تلك الصّورة على المثقّفين العراقيين الذين يعانون الفقر، ويقضون وقتهم في مقهى حسن عجمي البسيط،[2] ولما كانت سمة الفقر ألصق بفئة الصّعاليك في الجاهليّة، تداعت إلى ذاكرته الصّعلكة عندما عبَّر عن فقر جماعته وحاجتهم.

ويستعيد الشّخصيّة التّاريخيّة الرّمز، محاولًا دمج الماضي في الحاضر، ولكنّه لا يشكّل نصًّا تبعًا لتلك الرّؤية، وبقيت الإشارة محصورة في عتبة العنوان، كإشارة سيميائية دالّة ليصور واقعه الخاص، وتخلّى عن ذلك الرّمز في سبيل سرد يومه في الاغتراب، وهو ملمح يشترك فيه مع الصّعاليك، في الاغتراب الاجتماعيّ والغربة عن الوطن، حيث يصور مأساته مع الوطن الذي أذاقه الاغتراب ولوعته داخل حدوده وخارجه.

فينطلق من الصّعلكة ليعلن القّطيعة مع الوطن، وإيجاد البديل خارجه، باحثًا عن العدالة الاجتماعيّة والاقتصاديّة، لتكتمل حياته وتزهو، وتبقى الحاجة إلى الصّديق أو الرّفيق ما يضيُّق عليه غربته، ليتّفق مع صفات الصّعلوك الجاهلي الذي يجنح إلى تفويض الفقد للأهل والوطن من خلال الصّديق، بقوله في قصيدة بعنوان:

صعاليك حسن عجمي أيضاً

---

(1) **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ص31.

(2) الصائغ عدنان، **صعاليك بغداد مرة أخرى**، www.adnanalsayegh.com.

"يمضي الغروبُ سريعاً، في القطار العابر إلى ستوكهولم.. وأنا ما زلتُ أطقطقُ أصابعي وأيّامي، في انتظارِ مَنْ تَجلِسُ جنبي، لتَفْتَحَ حقيبتها وتُرِيني صورةَ جان دمو، مضطجعاً على الساحلِ الأستر الي، يقرأُ "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه".[1]

ويلاحظ فنّيًّا في بنائه الشّعري التفاته إلى الهوامش والتّفاصيل والمهملات، وإعادة اعتبارها شعريًا، والميل إلى اللغة البسيطة شبه المحكيّة، وضخها بطاقة شعرية تنتقل بها إلى لغة مشحونة بالإيحاء والتّدليل والتّوقيع.[2] ليفجر مكنوناته الداخلية الثائرة والمتحدّية لكل الثوابت والمرتكزات من جملتها القصيدة الموزونة ورتابة إيقاعها الموسيقي، فصاغ الألفاظ بقالب جديد، طمعًا بحياة جديدة بمختلف المقاييس وكافة المناحي.

وينتقل الشّاعر إلى التّصريح بذكر الصّعاليك في مقطع آخر من قصيدة (مرثية مبكرة)، مستحضرًا الثّورة والتّمرّد والخروج على القبائل والمجتمعات عند الصّعاليك، في سبيل تحقيق أهدافهم الإصلاحية (عدالة اجتماعيّة- حرّية سياسيّة- توازن اقتصادي)، وخرجوا على أعراف مجتمعهم القبلي، وثاروا على أوضاعه الطّبقيّة، من أجل تغيير الأعراف السّياسيّة والاجتماعيّة الجائرة ونسف قواعد الظّلم.[3] فيتّخذ من هذا الرّمز التّاريخي قناعًا لتّعبير عن تجربته الذّاتيّة المتمرّدة على الأعراف السّياسيّة والاجتماعيّة في سبيل الإصلاحات الوطنيّة الشّاملة لمختلف جوانب الحياة.

حيث تتقاطع القيمة الدّلاليّة للرّمز مع تجربته المعاصرة الممتدة من الماضي إلى المستقبل، الرافضة لكل أشكال الظّلم، معتدًّا بذاته منصّبًا نفسه (أمير الصّعاليك)، لما

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص118

(2) عبيد، محمد صابر، **الشعر العراقي الحديث: قراءة ومختارات**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2002، ص31.

(3) الشّدوي، محمد عبدالله، **شعراء من منطقة الباحة بين الظل والتأثر**، النادي الأدبي بالباحة، 2011، ص62.

قام به من مواجهات وتحدّيات وتضحيّات مع السّلطة، التي أضاءت الطّريق للأجيال القادمة، وساهمت في إحياء روح الثّورة وتأجيجها، والمفارقة أن كل هذا الإطراء لما قدمه الصّعلوك، جاء في موطن الرّثاء لحاله، إذ يغلف التّشاؤم العنوان، فيصوّر نهاية الصّلعوك التي جاءت مبكرة قبل تحقيق أي من الأهداف التي رامها، وقضيّته الإصلاحيّة كانت سببا في هلاكه، فالصّعلوك المعادل الموضوعيّ للشّاعر الثّائر المتمرّد المكبوح جماحه، المفاوض على حياته مقابل ثورته. "فالشّاعر المتمرّد هو مُستهدفٌ ومُحارب دائماً من قبل قوى عديدة تحاول تكريس خطابها وكراسيها وسلطتها، لذا فهي تتصدى وتجابه بأشكال شتى وطرق متعددة أي تغيير وثورة على هذا الخطاب؛ لهذا تجد هذا الكاتب الجاد والمغاير يحمل غربته معه حتى وهو في وطنه وبين أترابه. لكن السّلطة لا تكتفي بذلك فتضيّق الخناق عليه حد تصفيته أو نفيه، فشهد المبدعون على مرّ تأريخهم هذا القمع المتأصل والنّفي القسري"[1].

وقدم تلك الصّورة بالخطاب الشّعري المباشر الموجه إلى الصّعلوك، ضمن جدليّة (الأنا) و الآخر (هو)، وأظهر تحسره وألمه لما آل له حال الصّعلوك الذي قدم التّضحيات في سبيل الإصلاح السّياسيّ والاجتماعيّ، وتسلسل في رسم الصّورة ناقلًا إياها إلى القارئ دون ظهور منه صريح إلّا في النداء (أ، يا)، ولكنّه قابع في الصّعلوك، باثًا معاناته ومكابدته في سبيل الوطن، مؤمنٌ بقضيّته النّبيّلة، ومتعاطفٌ مع نهايته الحزينة، التي تتماهى مع تجربته المتمرّدة على تعاليم المجتمع، والقوى السّياسيّة، إذ تمخّض عنها ضياع القضيّة، وفقدان الدّافعية، واليأس من الإصلاح، والتّشرّد والنّفي في البلاد.

فوجد في التّاريخ منطلقًا لبثّ معاناته وآلامه، وتصوير حالته دون الظّهور المباشر المفضي إلى الملل والسّطحية في الطّرح، ليجد لثورته جذورًا ممتدّةً في عمق التّاريخ،

(1) الربيعي، عبد الرزاق، **عدنان الصائغ؛ عابراً نيران الحروب الى صقيع المنافي**، مؤسسة الدوسري للثقافة والإبداع، 2014، ص15.

وتتوافق مع أهدافه ورواءه الإصلاحيّة، كما تتفق مع وسائله وأساليبه الثّوريّة، فتتماهى صورة الصّعلوك التّاريخيّة مع الصّعلوك المعاصر المتمرّد الثّائر على واقعه والمطالب بالتّغيير، والتي كانت نهايته النّفي، بقوله:

مَرْثِيَة مبكّرة

"أيهذا الفتى..

يا أميرَ الصعاليكِ

لهفي عليك..

ملأتَ الشوارعَ بالياسمينِ المشاكسِ

آخيتَ بين الينابيعِ،

والمخفرِ الرطبِ

بين الرمالِ، وحبَّاتِ عُمرِكَ،

منفرطاً

فوق صحنِ الكلامْ"[1].

ويعرّي الشّاعر واقعه ويجرّده من كل القيم والمبادئ الدّينيّة والسّياسيّة والتّاريخيّة، في قصيدة (نقود الله)، ويندرج ضمن هذه البوتقة المشكّلة لمجتمع الصّعاليك، أصحاب الرّايات العالية، والأهداف الواضحة، والطّامحين إلى التّغيير السّياسيّ، والاجتماعيّ، ونيل الحقوق المسلوبة، ويقلب الشّاعر هذه الصّورة التي طالما عرفناها ضمن المصادر التّاريخيّة، لتتوافق مع رؤيته السّوداويّة للواقع البائس الذي يعاني وطأته.

(1) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص448

ويتبدّى الاستدعاء الصّريح للصّعاليك، بصورة جزئيّة عابرة على هامش القصيدة، ليرمز إلى أصحاب الثّورة والتّمرّد على الواقع المَعِيش، وشخصيّة الشّاعر المحبطة تفرض ذاتها على التّاريخ فيجرد الصّعاليك من أحلامهم بالحرّية والإصلاحات، وينصّب من نفسه شاهدًا على هذه المجريات للأحداث من تخلٍ لكل من رجل الدّين والسّياسة وأصحاب الثّورة والمثقّف عن دوره في المجتمع، فالنّقد للواقع السّياسيّ والاجتماعيّ لم يقتصر على بلده العراق، وإنّما طال جميع الدّول العربية، متّخذا أسلوب السّرد للمكاشفة المباشرة مع المتلقّي، بقوله:

نقود الله

"على رصيفِ شارعِ الحمراء

يَعبُرُ رجلُ الدين بِمِسْبَحَتِهِ الطويلةِ

يَعبُرُ الصعلوكُ بأحلامِهِ الحافيةِ

يَعبُرُ السياسيُّ مُفخَّخاً برأسِ المال

يَعبُرُ المثقفُ ضائعاً" [1].

منح جسد النّص الرّموز طاقة الاستمرار والتّجديد، وهذا ما يتعلق بارتباط المقطع مثلًا (أحلامه الحافية، ضائعًا، مفخخًا) مع (الصّعلوك، والسّياسي، والمثقّف)، المتعالقة بالجوانب الفكريّة والنّفسيّة الممتدّة عبر العصور، وهذا الشّكل الفنّي احتوى المنظومة المجتمعية بكافة أطيافها الثّوريّة على مرّ التّاريخ، مقرنًا حضورهم بوسائلهم في تحقيق ذاتهم وقضاياهم، وفي هذا العرض سخرية لاذعة وتهكم إلى التّحولات الفكريّة لدى تلك الأطياف، بما لا يتناسب مع مبادئهم وأهدافهم الأولى، فصاحب الدّين اكتفى بالمسبحة كمظهر للدّين، وعلى غرار ذلك الصّعلوك صاحب الأحلام

(1) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص247

الواهية في تحقيق ذاته، أصبحت أحلامه واهنة، كما المثقّف الذي ضاع بين الهدف والإرادة وسلب مقوماتها.

لقد عرض الصّائغ خلال استدعائه للشّخصيّات التّاريخيّة الأثر السّياسي والفكري الناجم عنها، في حين أخذ يستثمرها في قصائده لعرض مواقفه الفكريّة ولا سيّما نقد الأنظمة السياسية الحاضرة، عبر الحضور التّاريخي المباشر والذي بدا كاسترجاع للأحداث والأقوال، من خلال متجسّده النّصّي المتعالق فنّيًّا ودلاليًّا، ولذلك انتقى من الشّخصيّات التّاريخيّة ذات الأثر في تحقيق الذّات والثورات، وفي تولي السّياسات، مشكلة موجات ارتدادية لشخصيّات تهيمن على السّياسة والفكر في الوقت الحاضر.

المبحث الثّاني: الأحداث التّاريخيّة

تطرّق الصّائغ للتّاريخ بماضيّه من شخصيّات وأحداث ذات أثر فعلي مؤثر في الماضي، وساهمت في إنتاج نصّ شعريّ ثرًّي بالثّقافة والتّواصل مع التّراث، و" تمثل الأحداث التّاريخيّة بما تتضمّنه من قضايا سواء كانت إيجابيّة أم سلبيّة روافد ثقافيّة ينتقي منها الشّعراء على مرِّ الأجيال ما يتوافق مع تجاربهم التي يعبّرون عنها، إذ كانت وما زالت تشكّل نواة دالّة تقود القارئ إلى الرَّبط بين الماضي والحاضر، وهناك سمات ودلالات يحاول الشّاعر إيصالها إلى المتلقّي من الحدث التّاريخيّ الذي يستدعيه"[1].

قام الشّاعر باستجلاء الأحداث التّاريخيّة، ذات الدّلالة المرتبطة أيديولوجيًا وثقافيًا مع البنية الرؤيوية والتّجربة الشّعرية المتناغمة مع الواقع العراقي، وما تسوده من أحداث تتماهى مع ماضيها، حيث يضفي على متجسّده النّصّي بعدًا جديدًا من خلال الاندماج والانصهار للحدث المستدعى ضمن تجربته الإبداعيّة المنتجة. ومن تلك الأحداث:

حادثة الإفك

واجهت الأمّة الإسلاميّة حادثة عظيمة وفتنة كبيرة، في بداية تشكّلها سنة 9ه، أصابت بيت الرسول - صلى الله عليه وسلم- في حادثة الإفك تلك الواقعة التي واجهها الرسول عندما قذفت السّيدة عائشة أم المؤمنين بالفاحشة، والتي افتعلها المنافقون، ولكنها دُحضت بآيات من سورة النّور ونزلت براءتها، وأقيم حدّ القذف

---

(1) عبادي، رحمن غركان، دخن، علي كتيب، المرجعية التاريخية في قصيدة التفعيلة العراقية، **مجلة آداب الكوفة**، 2017،ص4 www.qu.edu.iq>uploads..

علىٰ مسطّح بن أثاثة، وحمنة بنت جحش، وحسان بن ثابت بالجلد تبعًا للآيات التي نزلت فيهم، واستدعىٰ الشّاعر هذه الحّادثة من خلال الإشارة إلىٰ (آيات بنت جحش)، التي عُريت وبانت حقيقتها في كلام الله، واتّخذها رمزًا للفتنة والظّلم والبغي، كما أشار إلىٰ (صفوان بن المعطل) وهو المظلوم الذي عانىٰ وكابد الشّكوك مع السّيدة عائشة رضي الله عنها.[1]

ويأتي الاستدعاء لهذه الحادثة في ظلّ الحديث عن الواقع العراقي، وما يعانيه من مآسٍ وويلات وفتن امتدادًا من عصر الرّسول وحادثة الإفك، إلىٰ العصر الأموي وفتنة المسلمين ونزاعهم علىٰ السّلطة، فأصبحت الحياة قاسية وكأنّ الملح من دموعهم لكثرة النّكبات والأحزان، وسفك الدّماء، وتمتلك هذه الآلام خصوصيّة عبق الماضي منذ الآف السنين، وتتمثل في الطّائفيّة التي يعاني منها العراق منذ العصر الأموي حتىٰ الآن، واستعراض واقع الحال دفع الشّاعر إلىٰ البحث عن منطلقات الأزمة التّاريخيّة، وجذورها الإسلاميّة، العائدة إلىٰ بداية الدّعوة الإسلاميّة، فالفتن تلاحق العراق منذ فجر الإسلام، بقوله:

"كلُّ هذي الحياةِ من الملحِ في دمعِنا حين نبكي الحياةَ ليُمسِكَها زيدُ وهو يُقلِّبُ آياتِهُ

بين آياتِ بنتِ جحيش

وما نالهُ من شكوكِ الصحابةِ صفوانُ، حيث يقيمُ ببيكر، نسيانَهُ سوفَ ننسىٰ بأرضِ البشارات، ما ضيَّعَتَهُ السنونو برحلتها من ممالك".[2]

وخاض في الحادثة التّاريخيّة دلاليًّا وإشاريًّا، بذكر أسماء من اقترفوها، دون الحاجة إلىٰ تفاصيلها، ليؤشر من خلالها إلىٰ منبع الفتنة الإسلاميّة، وهذا يشي إلىٰ سعة

(1) البخاري، **صحيح البخاري**، حقق:مصطفىٰ ديب البغا، ج4، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ص1517.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص422.

الخلاف زمانيًّا وفكريًّا، الممتدّ إلى الزّمن الحاضر، فهذا العداء الذي يشهده العراق له جذور تاريخيّة موغلة في القدم، فصورة الفتنة والقتل في التّاريخ الإسلامي تتجدّد صورتها في كل حين، ولا سيّما حادثة الإفك التي اتّخذها رمزًا للحقد والفتنة

ليخرج صوت الشّاعر من عمق مأساة شعبة، ينطق بضمير الجّماعة (نا)، مدرجًا اسمه ضمن الجّماعات المنكوبة بالفتن والثّورات، معرّيًا واقعه، ومستلهمًا أحداثه من التّاريخ الإسلامي المتناسب مع واقعه الحاضر، وامتداد تلك الأحداث المآساويّة عبر العصور أفضت إلى النتيجة ذاتها، دونما أخذ للعبرة والعظة من العصور السّابقة، وتستمر النّكبات التي أخذت الطّابع الدّينيّ منذُ فجر الإسلام، والتي يرزح تحت وطأته العراق حتى اللحظة تحت مسمى الطّائفية.

غزو المغول

تعرّضت البلاد الإسلاميّة ولا سيّما العراق إلى أكبر هجمة بربريّة تمثلت بالغزو المغولي واحتلالها سنة 656هـ / 1258م؛ وقد فتك هذا الاجتياح بسكان البلاد، ومنشآتها العمرانية، ومراكزها الحضاريّة، ومنشآتها العلميّة، وحرق المكتبات، وألقي بعضها في نهر دجلة، وقتل العلماء، واستهدف الغزو جميع أفراد الشّعوب الاسلاميّة،[1] وترتدّ ذاكرة الشّاعر إلى الماضي المؤلم الدّامي المرتبط بالقتل والنّهب وسفك الدّماء من القبائل المغوليّة الهمجيّة البربريّة على البلاد العربية، في أثناء استعراضه للواقع الدّامي للعراق المعاصر، وما حلّ به من قتل وتفكك وضياع، فحال خرابًا بعد الوشاة والفتن، فالغزو المغوليّ المعادل الموضوعيّ للوشاة في العراق المعاصر، ويتوازى دورهم من قتل وسلب وخراب مع دور المغول المستعمر في الماضي.

(1) عبد علي، عبد المنعم حامد، تأثير الغزو المغولي على الحياة العلمية في بغداد، **مجلة مداد الآداب**، عدد5، ص482. https://www.iasj.net

حيث اسقط الدّلالات والمعطيات التّاريخيّة على أحداث عصره، من خلال إدراج المخزون اللفظيّ والدّلاليّ للحادثة في متجسّده النّصّي، ليرسم لوحة للغزو استوحاها من التّاريخ العربي، مازجًا الألوان والأدوات، ليبقى الشّاعر والمتلقّي متيقظ الذّاكرة، في استحضار جرائم المغول من رمي الكتب في الماء، حيث استحال الماء أزرقًا، وفي المقابل خاض الدّم في المحاجر جرّاء القتل والتّنكيل، وتطلّ الذّاكرة الجمعيّة على مظاهر حصار بغداد بالمدافع حتى أخضعوها، ومقابل هذه الصّورة التّاريخيّة الزاخرة بالإجرام والخراب، يطل الوشاة كأحد أسباب إخضاع العراق، وليّي عنقها، فيتداخل المشهد الدّامي في مخيلة المتلقّي ما بين الماضي المظلم والحاضر الأليم، واضعًا ذاكرته رهن المبدع، الموجّه نحو نكبة البلاد الحقيقيّة المتجسّدة بالوشاة وهم أصحاب الغزو الدّاخلي والبطش والتّنكيل القابع في العراق، فاستحالت البلاد خرابا بسببهم، بقوله:

"يجيءُ المغولُ على خيلِنا الضامرات
تخوّض في دمِنا: أزرقاً كالمحابرِ
أو أحمراً في المحاجرِ
تأتي المدافع
يأتي الوشاةُ" (1)

وفي مقطع آخر يستحضر ديانة المغول ف" لديهم معتقدات متعدده منها عبادة الكواكب، والسّجود للشّمس، وبعضهم يعبد الأصنام، وعبادة أرواح الأجداد، وعبادة قوى الطّبيعة هي الأكثر شيوعًا بينهم، ويتميزون بالطّاعة التّامة لرؤسائهم في

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص80.

الحرب والسّلم"[1]، فقدّم صورة عن معتقد المغول، والهمجيّة التي لا تتبع ديانة التّوحيد، ولكنهم يمثلون وراء الإمام، وهذا النّموذج السّلبي للقوة الغاشمة التي دمّرت البلاد في التّاريخ الإسلاميّ، تتماهى مع مدَّعي الدّين الذين يرقدون خلف الإمام وهم من الدّين براء.

ونظرًا لدّلالة الرّامزة التي تتماهى والفئة المجرمة، أسقط الشّاعر صورة المغول التي لا تتبع دينًا ولا معتقدًا قويًا، وشعارها القتل والحرب وسفك الدّماء، إلى صورة المسلمين الذين يلهثون خلف الإمام دون إسلام صحيح، ويسوق الوقائع المختلفة في ظلّ معاناته من الطّائفيّة، والجهل في الدّين، واتّباع الفرق دون علم أو دراية مما سبّب الفتنة والخلاف في البلاد، ونشر القتل باسم الدّين.

ومأساة الشّاعر في الجور السّياسيّ والخراب الاجتماعيّ والجهل الدّينيّ، دفعته إلى التّاريخ ليتمثل نموذجًا يحاكي النماذج المستبدّة في عصره، فلم يجد من القوى الغاشمة أكثر فتكًا من المغول ليستشري بطشهم على العباد، لجسد الواقع السّياسيّ والدّينيّ وتغوله على العباد، ولعلّ الأجساد المغوليّة غير المدركة لملكوت الله، المستسلمة لأمرائها، ذات القوة البّدنيّة البهيميّة، أكثر النّماذج قربًا من المجتمع الجاهل السّاعي خلف قياداته السّياسيّة والدّينيّة، والمتنعّم بشهواته الدّنيويّة من مال وبنون وزوجات، متنازلًا عن الأرض والكرامة والحضارة. بقوله:

"يَمُرُّ بنا قمرٌ عابرٌ نحو أحواضِ غمدان، نتبعهُ فتتيه خطانا على الرملِ. من أين نَدخُلُ؟ مرّتْ خيولُ المغولِ على جسدي، مرّتِ السرفاتُ السريعةُ، مرّتْ سباياكمُ، فاستكنتمْ وراءَ الإمامِ:

خذوا أرضنا

---

(1) فلح، محمد يونس، تأثير المغول بالإسلام، **مجلة كلية العلوم الإسلامية**، عدد9، 2011،ص219.

واتركونا نعدُّ العشاءَ لأطفالنا

ونضاجع زوجاتنا حسبَ ما تقتضيهِ الشريعةُ:

مثنىٰ، ثلاثاً، رباعاً،

وما سوفَ يملكُ إيمانُنا"[1]..

معركة صفّين

موقعة صفّين من الوقائع المهمّة التي حدثت في صدر الإسلام، وكان لها أثرٌ كبيرٌ في التّاريخ العربي، وقد دارت رحاها بين علي بن أبي طالب خليفة المسلمين، ومعاوية بن أبي سفيان الخارج عن سلطة الخليفة في "يوم الثّلاثاء عاشر شهر ربيع الأوّل سنة سبع وثلاثين، زُحِفَ إلىٰ أهل الشام بعسكر العراق والناس علىٰ راياتهم، وزَحَفَ إليهم أهل الشام، وقد كانت الحرب أكلت الفريقين، حتىٰ ملّوا الحرب وكرهوا القتال، وتضعضعت أركانهم"[2]، وكانت امتدادا للفتنة التي أدت إلىٰ مقتل عثمان بن عفان. واستدعىٰ الشّاعر في المقطع التّالي من القصيدة الاسم الصّريح للحادثة كرمز تاريخيّ، يحمل بذور الخلاف بين المسلمين، والصّراع حول السّلطة، دون الإحالة إلىٰ أي من الأحداث المرتبطة بها، واكتفىٰ بالذّاكرة التّاريخيّة والشّعورية للقارئ لتستعيد مجريات الأحداث التّاريخيّة، لتفسير أحداث الحاضر، وحقيقة الصّراع الدائر حول السّلطة، ويدعو المحايدين من النّاس إلىٰ تلبية نداء الجهاد، وفي هذا دعوة صريحة إلىٰ الثّورة.

فالباعث إلىٰ استدعاء واقعة صفّين هو الواقع الذي يعانية من الحكومات المتسلّطة والانتهازيّة ونعتها ب (الحكومات المغشوشة)، التي أرضخت الشّعب وسلّمت أمرهم للغزو الدّاخلي والخارجي الأجنبي (الأمريكي)، فوجب علىٰ الجميع

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص325

(2) المنقري، نصربن مزاحم، **وقعة صفين**، حقق: عبد السلام هارون،ط2، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر، القاهرة، 1382ه، ص473

الثّورة وعدم التّقاعس، والسّعي للحصول على الحقوق واسترجاع المدخرات والكنوز التي نهبها الغزو الأمريكي، فحوَّر واقعة صفّين التّاريخيّة والأطراف المتناحرة على السّلطة، وما تركته من أثار على الأمّة، إلى ثورة شعب على السّلطة الانتهازيّة والسّارقة للممتلكات الشّعب، والمنّساقة للغزو الخارجي.

وتتفاعل في البنية النّصّية الدّلالة التّاريخيّة والدّلالة المعاصرة على حد سواء، إذ تتلاقح فكريًّا ودلاليًّا وإشاريًّا، في سياق شعري يضج بالسّوداويّة، تنغمس المعطيات التّاريخيّة التي تم توظيفها لفظيًّا، ببعض الألفاظ الموحية، مثال (الوهاد، الجهاد، نهبتنا، الجهاد، الخيول، الغزاة) ؛ ليصور واقعه ويوجه متلقيه، من خلال المعجم اللغوي والألفاظ الحداثيّة، مثال: (الحكومات، المغشوشة)، فيرواح بين معطيات الحاضر والماضي لتعزيز الرؤية المعاصرة التي رسمها الشّاعر في مخيلة القارئ الذي التقى معه في الذّاكرة الجمعيّة للواقعة التّاريخيّة بتفاصيلها، ويصدح الشّاعر بفكره ورؤيته من خلال الخطاب ب (ضمير المتكلّم)، ليرفض كل أشكال الانقياد، وضرورة التّحرّر من السّلطات الطّاغيّة؛ السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة التّاريخيّة والمعاصرة معًا.

"أَصرُخُ:

يا أَيّها

الواقفون

– على الحدِّ –

في حربِ صفِّين...

هذي الخواتمُ مغشوشةٌ

والحكوماتُ مغشوشةٌ..

فانزلوا عن مطايا العنادِ

وسيروا حفاةً بهذي الوهادِ

لصوتِ الجهادِ

فقد نهبتنا خيولُ الغزاةِ".[1]

وفي مقطع شعريّ آخر، ينتقد السّلطة الدّينيّة، القابعة خلف أيديولوجيا جامدة جزئية تحتفي بالجانب النّمطي للدّين، المقتصر على الصّلاة وتجاوز شمولية الدّين، واقتراف القتل وسفك الدّماء باسم الدّين، كما أن السّلطات تتّخذ من الدّين قناعًا لها لتنفيذ مخططاتها السّياسيّة، فيستحضر الشّاعر من ذاكرته التّاريخيّة الخوارج متمثّلين بالنّاسك (عبدالله بن وهب الراسي) الذي كانت ركبتاه كما الجمل لكثرة السّجود، ولكن كثرة العبادة والصّلوات، لم تمنع الخوارج من ارتكاب المجازر بالصحابة في واقعة صفّين أو (موقعة النّهروان)، وما تخللها من إعداد للجيوش، وخطط حربية، ومراوغة، وتحايل، وخطب تحفيزية، وسفك للدّماء، وزهوّ بالانتصار، بما يتنافى مع الدّين الإسلامي الذي ثاروا باسمه، وتقنعوا بآياته، ونادوا برسالته.

أسقط هذه الصّورة التي تعجّ بالمفارقة بين التّفاني بالعبادة حدّ الهلاك وفي مقابل ذلك ارتكاب ابشع الجرائم في حق صحابة رسول الله في صفّين أو النّهروان، على واقع متناقض أيضًا تتمثّله السّلطة الدّينيّة في العراق، التي تبيح قتل النّفس المنهي عنه بقوله تعالى:" ولا تقتلوا النّفس التي حرّم الله إلا بالحق"[2]، خدمة لأهدافها السّلطويّة تحت ذريعة الدّين، دلل على الواقع من خلال الماضي، فأضاء فكرته بالبرهان والدّليل القاطع أمام متلقّيه.

"أينَ صحابُكَ يا سيِّدي

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص92

(2) **سورة الإسراء**، آية 33.

ركبتاهُ من السجداتِ كما ركبتيْ جملٍ[1]

سيقودُ الخوارجَ للنهروانِ

وأنتَ على سفحِ صفِّين،

ترنو

إلى الأفقِ

غاباً من الأَسلِ

ظلَّلَها الآيُ منقوعة بدماءِ الصحابةِ".[2]

ومن الملاحظ أن جميع الشّخصيّات والأحداث التّاريخيّة المذكورة في شعر الصّائغ قد تمثّلت في وعيّ الفكر العّربي بصورة عامة، ووعي فكر الشّاعر بصورة خاصة، وقد أدّت أدوارًا مهمة في بنية بعض القصائد وكذلك سير الأحداث في داخل النّصّ،[3] دون إحساس بالمفارقة بين الحاضر والماضي، وإنّما ارتكزت على البؤرة الدّلاليّة المحوريّة ضمن الإطار الفنّيّ والنّفسيّ للبنية النّصّية، لتحقيق التّلاحم بين دلالتيهما، متجاوزًا الدّلالات التّاريخيّة؛ ليضفي عليها دلالات معاصرة، حيث تجسد بعدًا موضوعيًّا من أبعاد تجربته الشّعرية.

فالحضور المكثّف للشّخصيّات والحوادث التّاريخيّة دليل على عظم مخزونه الذّهني، وعمق ثقافتّه التّاريخيّة، حيث يمتلئ مستودعه بمخزون ثري للحقائق والمعطيات الضّاربة في جذور التّاريخ، إذ" وضعتنا وبشكل مباشر أمام عوالم اجتماعيّة

(1) إشارة إلى عبد الله بن وهب الراسبي صحابي من الخوارج سمي ذي الثفنات كانت ركبتاه مثل ركبتي الجمل لكثرة سجوده، وهو قائد الحرورية في معركة النهروان، انظر: تاريخ الطبري، مج 3، ص346.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص93

(3) نهر، هادي، **دراسات في الأدب والنقد: ثمار التجربة**، عالم الكتب الحديثة، إربد، الاردن، 2011، ص54.

محدّدة الملامح لصاحب النّصّ"،[1]فهي بمثابة دليل على ثقافته وأيديولوجيّته وحياته بشكل عام، من هنا عمل الصّائغ على امتصاص الموروث التّاريخيّ، ومن ثم صهر رموزه الثّوريّة والمتمرّدة: (الحسين بن علي، الحجّاج، الحلّاج، والصّعاليك) ليشكّل منها بنيته النّصّية المخصّبة بأبطال التّاريخ العربيّ الثّائر، المتقاطع في كثير من سماته وإيحاءاته الدّلاليّة والرمزيّة مع رؤيويته الشّخصيّة وتجربته الشّعريّة، التي ترد بشكّل لافت في جسد القصيدة، مما تفتح شهية المتلقّي إلى التّأويل.

ونظرًا للتّوافق بين ملامح تجربته الشّخصية والمرجعيّات التّاريخيّة المنتقاة في كثير من المحطّات الفكريّة، فاستغلّ ذلك من خلال تسليط الضّوء على الجوانب الجزئية التي تخدم الفكرة التي يريدها، وقد اقتضت البنية الفنّيّة تحوير السّمات الشّخصيّة والأحداث التّاريخيّة بما ينسجم مع مواقفه المعاصرة، وبذلك أصبح اجتياح المخزون الثّقافي أداة لإعادة بناء تاريخه الشّخصيّ " بمعنى أنه (يذوّته) ليغدو نصّه مفخّخًا بتاريخين: التّاريخ العام، وتاريخ الذّات الكاتبة أو المبدعة"[2].

---

(1) يقطين، سعيد، **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص96.

(2) قطوس، بسام، **أفخاخ النص: الرحلة إلى المعنى**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2013م، ص55.

الفصل الثّالث

المرجعيّات الأسطوريّة

- ❖ المبحث الأول: المرجعيّة الأسطوريّة البابليّة والسّومريّة
- ❖ المبحث الثاني: المرجعيّة الأسطوريّة الهنديّة واليابانيّة (أساطير الشّرق الأقصى)
- ❖ المبحث الثالث: المرجعيّة الأسطوريّة المصريّة القديمة
- ❖ المبحث الرابع: المرجعيّة الأسطوريّة اليونانيّة والرّومانيّة

المرجعيّات الأسطوريّة

تمثل الأساطير شكلًا من أشكال المرجعيّات التي وظّفها الشّعر في العصر الحديث، بحيث تحقّق تقدّمًا فنيًّا وشكليًّا وفكريًّا بما يتفق مع تطور العصر ومتطلّباته الحداثيّة، في إطار" أن الأسطورة ليست مجرّد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التّاريخ أو بعصور التّاريخ القديمة في حياة الإنسان؛ لذلك لا تتّفق وعصور الحضارة، وإنّما هي عامل جوهري وأساس في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات"[1]، فغدت من المصادر المهمّة للشّاعر المعاصر" حيث وجد فيها القدرة على منح القصيدة جماليّة فنّيّة؛ لما تتمتّع به من بنية فنّيّة مؤثّرة، واشتمالها على عنصر التّشويق والمغامرة، واحتواء أحداثها على الحكاية السّاحرة، والأهم في ذلك تجسيدها للبعد الإنسانيّ في أغلب مفاهيمها، اجتمعت هذه العوامل ودفعت الأديب إلى استثماره مرجعيّتها في نصّه الإبداعيّ، وجعلها مرجعيّة لا يستهان بها؛ لأنّه وجد في مكوناتها البنائية تداخلًا كبيرًا مع الأجناس الأدبيّة، فاحتواء الأسطورة على الشّخصيّة والصّورة الأدبية والموضوع معًا ما هو إلاّ مزيج متبادل ما بين النّصوص الأدبيّة والأسطورة"[2]، والأهمّ من ذلك لأنّه وجدها رؤية إيحائيّة تقوده إلى عمل إبداعيّ خلّاق، لما تسهم الأسطورة بوصفها نشاط فكريّ في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلّق فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة ترميم حالات التّصدّع التي ينتجها هذا

---

(1) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت، 1972، ص222.

(2) بغوس، سامية، **أسطورة الإنبعاث عند أدونيس "أدونيس عند أدونيس"**، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجمهورية الجزائرية، 2012م، ص27.

الواقع، فإنّ الأدب يعد هو الآخر بحثًا في الواقع، ولكن دون امتثال لقوانينه الموضوعيّة أو انصيّاع لأعرافه الماديّة"[1].

فاستطاعت الأسطورة بأفكارها وتصوّراتها الرّوحيّة وخيالها الفضفاض وظلالها السّحريّة، أنّ تخوض غمار الشّعر؛ لارتباطه معها في علاقة وطيدة وروابط مشتركة، بوصفها بنية مندغمة فيه روحيًّا وفكريًّا، نظرًا للتقارب الشّديد بينهما من حيث اللغة والوظيفة؛ فكل منهما" يعيشان في عالم واحد، ولديهما موهبة أساسيّة واحدة هي القدرة على التّشخيص، ولا يستطيعان أن يتأملا شيئًا دون أن يمنحاه حياة داخليّة، وشكلًا إنسانيًّا"[2]، فهذا التّقارب في اللغة والخيال ربط بينهما في التّعبير عن التّجربة الإنسانيّة دون الإنصياع لأوامر العقل، " إذ كانت الأسطورة مصدراً للإلهام الفنّي فإنّ الشّعر هو وليد الأسطورة، وهذان الأخيران يلتقيّان في أنّ كليهما يمنح الزّمان صفة الدّيمومة، حيث بوسعنا أن نرى في الأسطورة والشّعر الحاضر المستمر والمستقبل الدائم"[3] فيستحضر الشّاعر الزّمان الماضي في ظلّ إحساسه الواعي بحاضره، ورغبة في التّفاعل معه بوصفه بؤرة دلاليّة رمزيّة اللازمانيّة، تعمق الفكر، وتوسّع الآفاق الرؤيويّة" يمتصّها الشّاعر ومن ثمّ يعيد إنتاجها بشكل يتغلّب على

---

(1) صالح، نضال، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص6.

(2) بلحاج، كاملي، **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004،ص38

(3) حسن، عبد الناصر، **الحب رموزه ودلالاته عند رواد الشعر الجديد**، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 2009، ص25

الواقع، ويتجاوزه نحو نهايات مفتوحة"[1]، ذات دلالات مطلقة تتخطىٰ حدود الزمان، باعثها الرؤية الشّعريّة، والتّجربة الشّعورية.

إلىٰ جانب ذلك فعلىٰ المستوىٰ اللغوي نجد اعتماد كل من الشّعر والأسطورة" علىٰ تلك اللغة التّصويريّة المجنّحة التي توحي بالحقيقة ولا تقبض عليها، وهي لغة الشّعور أو الذّات في إحساسها بالأشياء علىٰ نحو غامض، أمّا الخيال، فهو أداة التّشكيل الأولىٰ فيهما، ومكتشف الوسائل الفنّيّة لتجسيد الأفكار والمشاعر من صور ولغة ورموز وإيقاعات، ويصوغ التّجربة النّفسيّة في إطارها الخاص وشكلها الملائم"[2]، وعلىٰ هذا يتمّ توظيفها شعريًّا في إطار دلاليّ ولغة مجازيّة في الشّعر الحديث.

وانطلاقًا من هذا التّصوّر للعلاقة ما بين الأسطورة والشّعر نجد ميل الشّاعر الحديث إلىٰ توظيف الأسطورة كمرجعيّات ثقافيّة، وتمثلها رمزيًّا في نتاجه الإبداعيّ، بما يهيئ للشّاعر طاقة إيحائيّة مكثّفة "في نقل التّجربة، واجتياز عالم النّفس الخفية، لأن الرّمز يتضمن قدرة فنّيّة عالية، تساعد علىٰ التّكثيف والإيحاء والتّخييل، وبما أنّ موطن الرّمز الأصلي هو الأسطورة، بوصفها أرقىٰ صور التّعبير الرّمزي المنحدرة عن التّفكير السّحري والمجازي؛ فإن العودة إليها أصبحت أمرًا ضروريًّا لتجاوز مرحلة التّقليد"[3]، لاحتواء التّجربة الشّعرية، وإخراج ما في اللاشعور، بعيدًا عن العقل والوضوح والتّقرير.

إلّا أنّ توظفيها في الشّعر، يتطلب من الشّاعر ثقافة ميثولوجية واسعة، ورؤية فاحصة قادرة علىٰ استكناه غورها، ومن ثمّ تجاوزها واستثمارها بما يتلاءم وبنية القصيدة، بما يحقق تواصلًا فكريًّا مع القارئ، ممّا أوجد نصوصًا شعريّة وقد شُغلت

---

(1) قطوس بسام، **أفخاخ النص: الرحلة إلى المعنى**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2013، ص102.

(2) **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة**، ص40.

(3) **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة**، ص25

بعالم الأسطورة في عملية الإبداع بوصفها "منبعًا للخيال الشّعري، ومعادلًا موضوعيًا للرؤيا الشّعريّة، يعبِّر عن رحابة الخيال وشموليّة التّجربة، وقد انكشف لشعرائنا المعاصرين ثراؤه إثرّ اطِّلاعهم على نماذج من الشّعر الأوروبي الحديث، فراحوا يوظفونه ويحاكونه، وينسجون على منواله"[1]، بعد فهمهم لمغزى الأسطورة التي تنطوي على رسالة، لتعلق حالته بها[2]، حيث تتّفق مضامينها وأبعادها الدّلاليّة مع تطلعات الشّاعر الفكريّة وتجربته ورؤيويته الشّعرية.

ولذلك تبقى المرجعيّات الميثولوجيّة الأسطوريّة حاضرة في النّصوص الشّعريّة القائمة على الخيال الإبداعي، " فالأسطورة هي تجربة ذاتيّة للشّاعر يشارك هذه التّجربة مع المجتمع، لذا تصبح تجربة اجتماعيّة، ولكن التّجربة الأسطوريّة ترتبط بغموض أفكار الشّاعر، وغموض عبارته في الوقت نفسه، الأمر الذي يعني قراءة هكذا قصائد يحتاج إلى الخوض في معانيها ومعرفة مرجعيّاتها، ولا يمكن التّعرف عليها من خلال الملاحظة المباشرة أو المعنى الظّاهر البسيط، وإنّما يبذل قدرًا من الجهد والتّفكير والاستجابة الفنّيّة"[3]، فهي رؤية شعريّة عميقة، تعبر عن أفكار المبدع، وانفعالاته من خلال الاندماج بين التّجربة الشّخصيّة، والرّموز الخياليّة الأسطوريّة، داخل العمل الفنّي، وذلك يتطلب عدم التّسليم بالدّلالات المباشرة؛ إذ يخفي الشّاعر معنى آخر خلف المعاني الظّاهرة، وتحتاج من القارئ سعة المخزون الثّقافي وإعمال الذّاكرة في الرّبط بين عالم الأسطورة الجماعي وعالم الواقع الفردي، بما يحقق التّناعم والانسجام مع رؤيويّة المبدع.

---

(1) جبرا، إبراهيم جبرا، **الأسطورة والرمز**، ط2، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1980، ص81.

(2) الجزائري، محمد، **تخصيب النص: الأسطورة، السيرة الشعبية، الرمز- المشهد الشعري في الأردن**، د.ن، 2000، ص116.

(3) الخواجا، ميساء زهدي، **تلقي النقد العربي الحديث في شعر بدر شاكر السياب**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009، ص 194.

وتمثّل هذه الأبعاد الأسطوريّة بنية جماليّة في الشّعر الحديث الذي يعكس مفهوم الأسطورة ودلالتها بما يقتضيه السّياق الدّلاليّ الكلّي للنّصّ الشّعري، وهذا التّكامل يتطلب من الشّاعر المعرفة والدّراية بمضمون الأساطير ودلالتها ليتمكن من بثّ الحياة فيها من جديد، والتّعبير عن أوضاع الإنسان العربيّ، وإسقاط رموزه الأسطوريّة على الواقع، كما يتطلب قارئًا ثقفًا ميثولوجيًّا؛ ليتمكن من استكناه مغاليق النّصّ، "وإلى من يتعامل معها بذكاء وفطنة لفك شيفراتها الدّلاليّة، أو الوقوف على أسطرتها، أو تفخيخها، وهو ما يكمن في الفضاء الرّمزي الذي تتحرك فيه تلك النّصوص المفخخة، والتي تتحرك بدورها في فضاءات الأسطورة ومرجعيّاتها، وفي فضاءات الرّموز وأسلبتها الرّاقية، فتدخل وتدخلنا معها في معترك التّأويل، الذي يتطلب جهدًا قرائيًّا واعيًّا، يوّازي ذلك الجهد الذي بذله المبدع"[1]، فالنّصّ غالبًا مكتنز بالمرجعيّات، وما على القارئ الثّقف إلّا فكّ مغاليقه، وسبّر ذاكرته الشّعرية، لإمكانية التّحليل والتّأويل، بالمخزون الثّقافيّ والعتاد المعرفي.

وقد أبدع روّاد الشّعر الحديث في تفاعلهم مع الثّقافة الميثولوجيّة مثال: أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، وغيرهم، وتخطّو الزّمان في سبيل تجربة شعريّة أكثر عمقًا واتصالًا بقضاياهم، إذ "يعد استغلال الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر من أجرأ المواقف الثّوريّة فيه، وأبعدها أثارًا حتى اليوم؛ لأن في ذلك استعادة للرّموز الوثنيّة واستخدامًا لها في التّعبير عن أوضاع الإنسان العربي في العصر الحديث، وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام"[2]؛ فأنتجت نصًّا شعريًّا جديدًا أكثر مواءمة للواقع الدّاخلي والخارجي للشّاعر.

---

(1) قطوس، بسام، **أفخاخ النص: الرحلة إلى المعنى**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2013، ص13.

(2) عباس، إحسان، **إتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق، عمان، الاردن، 1992، ص128.

واستهدىٰ الصّائغ نهج من سبقوه من شعراء الحداثة، عبر توظيفه لمعطيات الثّقافة الميثولوجيّة، واقتفىٰ أثرهم في الدّوافع المخبوءة لتضمين الأسطورة وإسقاط رموزها، حيث " لجاؤا الشّعراء إلىٰ الأسطورة للتّعبير عن قيم إنسانيّة محددة، أو لأسباب سياسيّة بأن يتخذ الأسطورة قناعًا يعبر من خلاله عما يريد من أفكار ومعتقدات، تجنبًا للملاحقات السّياسيّة، أو الدّينيّة، فهذه الشّخصيّات الأسطورية ستارًا يتخفّي الشّاعر خلفه؛ ليقول ما يريده، وهو في مأمن من السّجن أو النّفي"[1]، إلّا أنّ قيمة التّوظيف الأسطوري لا تتمثل في بعدها الدّلالي الذي ينطوي عليه، وإنّما تتجاوزه للبعد الجمالي المتأتّي من حضورها في اللاشعور الجمعي ومن الكثافة والتوتر الدرامي اللذين تمتلكهما"[2]، وحضورها في الذّاكرة الثّقافيّة الجّمعيّة؛ منطلق استدعاء المرجعية الأسطورية ودلالتها الرّمزيّة بما يتفق مع رؤية الشّاعر الفكريّة والجماليّة في تجربته الشّعريّة.

وهذا بدا واضحًا في الرّموز الأسطوريّة المتناغمة والمتآلفة دلاليًّا مع بوح الشّاعر في إبداعه، نظرًا لما تمثله من عمق دلاليّ وثراء فكري كشف من خلالها عن الجوانب النّفسيّة والوجدانيّة، وما يكابده من تجربة شعوريّة تتوافق وتنسجم مع تلك المواقف،" التي يحوطها سحر خاص يعطيها من الامتداد ما لا يتوفّر للكثير من الكلمات في أي لغة من اللغات؛ إذ توحي بالعطاء المجنّح للعقل الإنساني، وتوحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة والخيال، وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغلّفه ويطويه، وفي إطار من الوهم يخفيه ليخلق منها دنيا جديدة، هي شعر الأحداث، وتهويم الطّموح

---

(1) الصباغ، رمضان، **في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)**، دار الوفاء، الأسكندرية، مصر، 2002، ص344.

(2) أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص29.

الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول"[1]، فتنبعث من الرّوح الأسطوريّة مادة خصبة تربط بين الخيال والواقع.

وعليه تم توظيف الأسطورة كأداة تعبيرية للربط بين همومه الذّاتيّة، وانفعالاته النّفسيّة داخل التّجربة الشّعريّة على الرّغم من تعدّد الدّوافع الفكريّة، إلّا أنّه يتقاطع مع الوظيفة الدّلاليّة والجماليّة المتحققة في النّصّ الشّعري، " فلا يتوقف استدعاء الشّعراء للأسطورة عند حدود تبريرهم للموقف الأيديولوجي إزاء القضايا المعاصرة، بل يمتد لتشكيل الصّورة الشّعرية وفنّيّتها، فالأسطورة عنصر من العناصر التّراثيّة التي أتيحت للشّعراء الإفادة من معطياتها في هذا العصر، فتضمن العمل الفنّيّ حدثًا أسطوريًّا أو شخصيّة أسطوريّة، فإن ذلك يكون عنصرًا يدخل في مكونات التّجربة الشّعرية والشّعريّة الحديثة"[2]، بحيث تتشابك المرجعيّات الأسطوريّة مع المضامين الحضاريّة والفكريّة الحديثة، وفق رؤية تخترق الزّمن، لخلق نصّ إبداعيّ جماليّ وفكريّ.

من هنا يرى الّدكتور إحسان عباس، ضرورة الوعيّ الأدبي في انسجامها مع السّياق الفنّي، وإنّ للأسطورة من النّاحيّة الفنّيّة جاذبيّة خاصة؛ لأنّها تسعف الشّاعر على الرّبط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظّاهر، والرّابط بين الماضي والحاضر، والتّوحيد بين التّجربة الذّاتيّة والتّجربة الاجتماعيّة، وتنقذ القصيدة من الغنائيّة المحض، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتّنويع في أشكال التّراكيب والبناء[3]، لتحقيق اللّذة الجماليّة في معادلة القراءة والتّأويل، وذلك

(1) خورشيد، فاروق، **أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2002، ص19.

(2) يوسف، جمال حسني، **صورة النار في الشعر المعاصر: مصادرها، دلالاتها، ملامحها الفنية**، دار العلم والإيمان، القاهرة، 2009، ص68.

(3) عباس، إحسان، **إتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق، عمان، الاردن، 1992، ص165.

من خلال التّواصل ما بين القارئ والمبدع، الحاضر في النّصّ "عند نقطة التقاء الذّاكرة والتوقع، وتحدث الحركة الجدليّة النّاتجة عن ذلك تعديلًا متواصلًا للذّاكرة، وتعقيدًا متزايدًا للتوقع، وتعتمد هذه العمليات على تسليط الضّوء المتبادل بين المنظورات التي توفر لبعضها بعضًا خلفيات مترابطة، والتّفاعل بين هذه الخلفيات يحث القارئ على القيام بنشاط تركيبي"[1]، بما يتجاوز ظاهر النّصّ إلى ما وراء النّصّ، اعتمادًا على مخزونه الثّقافي وخبراته السّابقة، وطريقة استجابته، بحيث يتفاعل مخياله ووجدانه مع نصّ متساوق دلاليًّا مع مخزونه المعرفي.

ومن الجدير بالملاحظة أن الصّائغ من شعراء العصر الحديث، الذي كانت الأسطورة بشخصياتها وأحداثها وإشاراتها تشكل مرجعًا رئيسًا، ومحورًا بارزًا في إبداعه الشّعري، حيث استخدمها في التّعبير عما يختلج نفسه من انفعالات ثوريّة ومشاعر نضاليّة، وصراعات خارجيّة سياسيّة واجتماعيّة، فنقل تجربته الشّخصية إلى عالم الأسطورة الحالم، وأكسبها إثراءً وعمقًا، ليفصح عمّا بداخله، وما يكابده من آلام، وما يطمح إليه، من خلال الأساطير الميثولوجيّة الكامنة في الذّاكرة الجمعيّة التي تتفق مضامينها مع تطلعات التّمرد والثّورة وتفصح عن حالته النّفسيّة من النّفي والضّياع والاغتراب.

فمنذ البدء تمظهرت الأساطير كمرجعيّات ثقافيّة في متجسّده النّصّي، حيث حرص على وضع فلسفته الشّعريّة أمام القارئ، عند الاستهلال بالمرجعيّة الأسطوريّة في مجموعته الشّعريّة الثّانية بعنوان الغلاف نشيد (أوروك)، باعتبارة عتبة تقود إلى غياهب النّصّ، وتفكك أوصاله، وتكشف منطلقاته، لكونه" نظامًا سيميائيًا ذا أبعاد دلاليّة وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شيفرته الرّامزة"[2]،

---

(1) أيزر. فولفغانغ، **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص71.

(2) قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م،ص33.

فالعنوان ينبئ عن رؤية فلسفيّة أسطوريّة، مخبوءة بين دفّتي الدّيوان، والذي أضاءه باستعادة حزن ونشيد المكان الفاقد لعنصر الحياة، بعد رحيل الجنس البشري (أنكيدوا، جلجامش)، ومنها تنطلق عمليّة التّأويل، تبعًا للعلاقة القائمة بين عتبة العنوان وعتبة التّشكيل، محاكيًّا المرجعيّة بألفاظها ومعانيها، وموظفًا طاقاتها الرمزيّة والإيحائيّة بما يخدم بناه التّعبيريّة، الذي تفاوت بين التّطابق مع الأصل المرجعيّ للأسطورة والتّعديل والتّحوير للأساطير الأصلية لكي تتناسب مع الرؤية الشّعريّة، بما يعكس قدرة الشّاعر في إعادة دمج وانسجام الأسطورة مع المضمون العام للقصيدة، محققًا تلاحمًا في البناء الفنّي.

ولا بُدَّ من الإشارة إلى مجمل الدّوافع التي دعت الشّاعر المعاصر، والصّائغ على وجه الخصوص من اللجوء إلى هذا التّراث الإنساني؛ ليستلهم منه الأجواء الرّوحيّة العميقة والملامح البطولة الإنسانيّة المتفرّدة التي تجسّدت بأفعال الشّخصيّات الأسطوريّة وتطلعاتها ومواقفها إزاء الحياة الإنسانيّة، وما يحيط بها من غموض وتعقيد، فالأسطورة ملاذ الإنسان الأوّل، للانتصار على خيباته، ولتخطّي فواجعه، وسياسيًّا كانت محاولة لخلق بديل جديد، أكثر إشراقًا وجمالًا إنّها النافذة التي يرى الإنسان من خلالها النّور والفرح، لأنها تخلق له حالة توازن مع مجتمعه، فتتم بواسطتها عملية الحلم والتّخييل والمواجهة والأمل والاستذكار في ظلّ الواقع الفاسد.[1]

والفهم العميق للأسطورة، دفع الشّاعر إلى التّماهي مع شخصيّاتها، واستدعاء رموزها، في نصّ حداثيّ يكتنفه الغموض، مقتفيًا أثر شعراء العصر الحديث أمثال: السّياب، والبيّاتي، وأمل دنقل، وأدونيس، في تمثلهم روح الأساطير" واستخدامهم

(1) جبار، شيماء ستار، الأسطورة والرمز في شعر (بدر شاكر السياب)، **مجلة ديالي**، عدد 46، 2010، ص33.

منهج الأسطورة القديم في صنع أساطير عصرهم، وقد ساعدهم على هذا بطبيعة الحال ذلك الاستعداد الإنساني الدّائم للاستجابة للأشياء بطريقة أسطوريّة"[1].

وقد أكثر الشّاعر من استدعاء رموزه الأسطوريّة من بيئات مختلفة، متجاوزًا العربيّة منها، إضافة إلى اهتمامه الخاص بالشّخصيّات الأسطوريّة، لأنّ الشّخصيّات توحي من خلال توظيفها في القصيدة بما في الأسطورة من دلالات وتكثيف للمعنى، وتبعًا لذلك وردت الشّخصيّات الأسطوريّة في شعره بما يعكس سعة ثقافته واطلاعه وكذلك اهتمامه بالأساطير الإغريقيّة، والرومانيّة، والبابليّة، والسّومريّة، والهنديّة، والمصريّة القديمة، والعربية مثال: (أبسو، أرثر، فيستا، بيرونو، أيوس، فاوست، ننماخ، تايريسياس، فاهاديغي، جونو، تايريستاس، فيشنو، ديونيس، اماتيراسوا)، عبّر من خلالها عن عمق معاناته،" فأصبحت الفكرة المهيمنة هي: الانبعاث، والخلاص، والتّحول، والشّكل المسيطر هو أساطير الخصب، ورموز البعث، وهذه الرّؤية المتفائلة في البحث عن ميلاد جديد"[2]. سأتناولها بالتّفصيل لاحقًا.

وعليه استفاد الشّاعر من الأساطير على اختلافها، وحشدها بطريقة مكثفة ومتنوعة بما يومئ للقارئ بأهميتها الدّلاليّة والرمزيّة في تجربته الشّعريّة، وناغم بينها وبين همومه الذّاتيّة السّياسيّة منها والاجتماعيّة، وشفّر أفكاره وآرائه من خلال تجربته الشّعريّة المستندة على الأساطير ورموزها، ووجد فيها وسيلة لبثّ معاناته الواقع السّياسي والاجتماعي والفكري، ومكابدة الغربة والحنين إلى الوطن، والحلم بالعودة، وإحراز النّصر على الظّالمين المستبدّين، ومقارعة السّاسة جلبت مختلف الأساطير لتعينه على اتّقاء شرورهم، ومواجهة واقعهم في عالم الأساطير والخيال المترفع عن الواقع البائس.

---

(1) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ص225.

(2) البصير، جولة في الشعر العراقي الحديث، **مجلة دار المعلمين العالية**، عدد1، بغداد، حزيران، 1951، ص175.

واستدعاء الصّائغ الغزير للأسطورة، لافت للنّظر، ولا سيّما تنوّعها واختلاف بيئاتها وحضاراتها، ممّا يستدعي الوقوف عليها بشيء من التّفصيل حسب بيئاتها منها: البابليّة والسّومريّة والاغريقيّة والرومانيّة والهنديّة، وغيرها، مستعرضًا المرجعيّات الأسطوريّة الأصلية، والتّحوير والانزياح الطارئ عليها؛ لتتوافق والتّجربة الشّعريّة المعاصرة، وتوظيفها في جسد النّصّ لخلق أسطورة جديدة، بما يعكس سعة إطلاع الشّاعر، وعمق ثقافته، ومخزونه المعرفي للكمّ الهائل من الأساطير والرّموز في نتاجه الشّعريّ، التي أثرتها المثاقفة مع الثقافات والحضارات المختلفة.

ولا بُدَّ من الإشارة إلى خروجي عن المنهجيّة المتّبعة في الفصول السّابقة، والتّخلّي عن الجدول الإحصائي الموضح للمرجعيآت؛ لتعدد الشّخصيّات التي ساقها الشّاعر للأسطورة الواحدة، ممّا يلبس على المتلقّي، في حين غموض بعضها الآخر يصعب إدراكه بسهولة، لذلك آثرت عرض الشّخصيّات الأسطورية أثناء الدّراسة، كما في قوله:

"يَتَعَقَّبُني الميني هون[1] فأصرخُ: بيلي[2] إلى أينَ؟
أحرقتِ بالحممِ الأرضَ من أجلِ ماذا؟
أجدِّفُ نحوَكِ في حممي

(1) جيش اسطوري من الأقزام يروي سُكّان جزر هاواي في المحيط الهندي أن طولهم كان قدمين وسيقانهم مقوسة ويعيشون في الغابات والكهوف موجهين سهامهم الصغيرة إلى المسافرين.أنظر: أسواء الوحوش الأسطورية لدى الشعوب https://m.arabi21.com

(2) إلهة النار في بولينيزيا كانت معروفة بجمالها وقوامها الرشيق ولها أثداء دائرية كالقمر غضبت على وصيفاتها في تأخر حبيبها الشاب لوهيا الذي مات من الانتظار، فاعدن روحه إلى جسده ولكن الرحلة استغرقت وقتاً طويلاً فأخذت تقذف الحمم والبراكين.أنظر: الصائغ، الأعمال الشعرية، ج2، ص61.

صاعداً باتجاهاتِ تاراوِ[1]، يجرفُني خوفُ دودوا[2] إلى صخرةٍ تحجُبُ الشمسَ عن ظلِّنا،

وهي تعصرُ أيّامَها مثلَ ليمونةٍ

شدَّها قوسُ دهاكان[3] في الأفقِ تقطرُ..." [4].

---

(1) الكائن الأعلى لسكان تاهيتي كان في البيضة الكونية فكسرها ونظر في الظلام وشعر بأنه وحده ولم يكن هناك أرض وسماء أو بحر ولم يكن في الكون سوى الفراغ والعدم وضجر تاراو من الصمت الأبدي فاستخدم جزءاً من البيضة ليضع أسس العالم والصخور والتربة وأصبح الجزء الآخر قبَّة سماوية وخلق بقية الكائنات. أنظر: الصائغ، الأعمال الشعرية، ج2، ص61.

(2) دودوا جيرا: تذكر أسطورة قبائل العصر الحجري التي تسكن الجبال الوسطى في جزيرة بابوا أن امرأة كانت على ساحل المحيط ورأت سمكة تقفز فقفزت معها لتلعب وبعد أيام بدأت ساق المرأة بالتورّم بعد أن مستها السمكة فقام أبوها بفتح التورّم فخرج منه طفل سماه الجد دودوا جيرا أي الساق ولم يكن محبوباً لشراسته فأرسلته أمه إلى أبيه حيث أخذته في فمها وذهبت به بعيداً إلى الشرق وكان دودوا قد حذر أمه قبل رحيله من حصول كارثة وأوصاها بالإختباء تحت الصخور هي وأقاربها لأنه سيصبح الشمس وسيحرق العالم ولكي لا تنعدم الحياة قامت أمه بعصر ليمونة في وجه ابنها الشمس وبدأت الغيوم بالتجمع لتفصل بين الأشعة المحرقة والأرض أنظر: الصائغ، الأعمال الشعرية، ج2، ص61..

(3) هو قوس القزح الذي تعبده قبيلة كابي على ساحل كونيز لاند في استراليا ويعتبرونه روح الأجداد جزء منه سمكة وجزء أفعى تسكن الثقُوب في المياه العميقة وتظهر هذه الروح على شكل قوس قزح عندما تعبر من ثقب إلى ثقب.

(4) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص61.

المبحث الأوّل: المرجعيّة الأسطوريّة (البابليّة والسّومريّة)

يعد توظيف الأسطورة في النّصّ الشّعري من مميزات الشّاعر العربي المعاصر، الذي أولى اهتمامًا كبيرًا للرّموز الأسطوريّة، فينتقل إلى الماضي الأسطوري ويحمل همَّه ومعاناته، وقضيّته الذّاتيّة والجماعيّة الحاضرة في ذاكرته أينما حلَّ، ومنطلقاته الفكريّة تمتصّ تلك الأساطير، وتتحاور معها، وتحوّلها، ليشكّل قصيدته من خلال خلق رموزه الأسطوريّة الخاصة، "فالأسطورة من الفنون الخياليّة الأدبيّة والعلميّة، فإنّها تخدم الحياة والواقع، وتساعد الإنسان على الإبداع والإبتكار، فالشّاعر يتواصل مع الأسطورة بالإفادة من روحها وعملها ودلالتها، وعندما يستحضر أو يتذكر الأساطير إنّما يتجاوزها لإعادة إنتاج ما يوازيها في الدّاخل، فهي بوابته المفتوحة على تأملات اليقظة، واستعادة الذّاكرة المحمّلة بالأماكن المفقودة"[1]، لتحمل قيمًا وأفكارًا، وعبرًا إلى جانب الجمال الفنّي المحفز للقارئ للعودة إلى زمن تلك الأساطير.

ولذا نجد توظيف الشّاعر لمجموعة من الأساطير البابليّة في أعماله الشّعريّة، متّخذًا منها منطلقًا للانفلات من قضيته الآنية إلى الاستلهام الفلسفي الأسطوري، باثًّا فيها روحه وحلمه، لتتماس ثقافيًّا ورؤيويًّا مع أرواحهم وفكرهم، ومنها أسطورة الخلق البابليّة (إينوما إيليش) وتعني (عندما في الأعالي) ؛ فيعمد على امتصاص نصّ الأسطورة، وتحويلها وإدخالها في جسد نصّه مؤسطرًا ذاته وواقعه، مع الحرص على الحفاظ على البنية الأسطوريّة المرجعيّة، فيسرد الأحداث التي وقعت في الأسطورة، والثّورة التي شنّها جيل الآلهة الشّباب على أبائهم، الذين رفضوا الصّخب والحركة،

(1) علي، مناصرة، **بنية القصيد في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص106.

ولازموا الرّكود، واختصّوا بتنظيم الكون، وحسب أسطورة الخلق البابليّة، "لم يكن في الوجود سوى الماء ممثلة بثلاثة آلهة، (أبسو) الذّكر وتعني الماء العذب العميق، و (تعامة) الأنثى وتعني الماء المالح، و (ممو) الضّباب المنتشر فوق تلك المياه، وأن جميع الآلهة والمخلوقات نتجت من التحام (أبسو) مع (تعامة)، ولم يكن من الآلهة سواهم في الأرض أو السّماء، ومن ثم أخذت الآلهة بالتّناسل، فولد إلهان جديدان هما (لخمو) و (لخامو)، وهذان بدورهما انجبا (أنشار) و (كيشار) اللذين فاقا أبوهما قوّة ومنعة، وولد لهما ابن اسمه (آنو) وهو الذي صار آلهة للسماء، وبدوره أنجب أنكي أو أيا، وهو آلهة الحكمة والفطنة، وإلهة المياة العذبة، ساد على آبائه في القوة والهيبة،[1] ونَجَمَ صراع بين الآلهة، وحاول الإله أبسو إبادة الآلهة الجديدة المليئة بالحياة والحركة، لأنها أقلقت سكونه، ولكن الإله (أيا) تصدّى له وقتله وأخذ سلطانه، وتلاها صراع الآلهة (تعامة) للثّأر إلى زوجها، فيتصدّى لها (أيا) بتوجيه من جده (أنشار)، لكنه ينسحب خوفًا، من ثم يأمر الجدّ الإله (أنو) بالمواجهة، والذي يمضي ويعود في حالة هلع شديد، ليتم النّصر والإنقاذ للآلهة الصغيرة من بطش الآلهة القديمة على يد الإله (مردوخ) ابن الإله أيا (أنكي).[2]

وبذلك الطّرح تحضر الأسطورة بوصفها حقلًا دلاليًّا يستمد منها الشّاعر معجمة اللغوي، وإسقاطاته الرّمزيّة تخلق حالة من الانسجام مع البنية النّصّية، لتشكل حافزًا لتمرّد والخروج على التّبعيّات الاجتماعيّة والسّياسيّة المقدّسة، ومواجهة الموت والمعيقات، عبر وعي الشّاعر بالمنظومة الثّقافيّة، المتغلغل في نسيجه النّصّي، بما يبرز قدرته على امتصاص النّصّ الأسطوريّ، وتلقيحه عبر مخزون ذاكرته الثّقافيّة، وإعادة إنتاجه على أسس جديدة، وإشارات دالّة. في قوله:

---

(1) السّواح، فراس، **مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة:سوري وبلاد الرافدين**، دار الكلمة، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، 1980،ص52

(2) السّواح، فراس، **مغامرة العقل الأولى**، ص53

"تطوفُ

علىٰ الماءِ،

رجراجةً في الظلاماتِ

من رعشةِ الخصبِ في عضوِ أبسو[1]

يدبُّ ببطنِ تيامت،

نابضةً بالمكائدِ والخبزِ..

هل كان في بطنها الغيمُ ينمو، كما الشهواتُ

فتلبطُ أسماكُها الكوكبيّةُ في النطفةِ الأزليَّةِ.

(1). في الأساطير السومرية أبسو: إله المياه العذبة. تيامت: إلهة المياه المالحة. ممو: إله الضباب. لخمو: إلهة الطمي. لخامو: إله الطمي. انشار: إلهة الأفق الأعلىٰ. كيشار: إلهة الأفق الأسفل. آنو: إله السماء. كي: إلهة الأرض. إيا: إله الماء. – إستفادة من طه باقر، كريمر، أحمد سوسة، ول ديوارنت، سفر سومر وسفر بابل (مخطوط لخزعل الماجدي)، ولغز عشتار لفراس السواح، في شرح نظرية التكوين الفينيقية، المنسوبة لكاهن إغريقي غامض عاش في القرن الرابع عشر قبل الميلاد أسمه سانخو نياتن حاول الفيلسوف السوري فيلو في القرن الأول الميلادي تقديم ملخص عن أفكار الفينيقيين في التكوين وفيها نعثر علىٰ نفس العناصر التي وجدناها في الأسطورة السومرية والبابلية ومثلها ما جاء في الميثيولوجيا المصرية وهو الأوقيانوس الذي كان قبل السماء والارض وتقتفي أسطورة التكوين التوراتية أثر أسطورة التكوين البابلية وفي بلاد اليونان تقول الأسطورة الاغريقية وفقاً لهزيود كما تقدم لنا نظرية التكوين الأورفية تقليداً إغريقياً آخر ففي البدء كان الزمن الذي أنجب البيضة الكونية الفضية ومنها خرج الإله فانيس + ديونيسيوس المضيء. وفي المعتقد المسيحي نرىٰ فكرة الأوربوس البدئي والدارة المغلقة في الحالة التي كان عليها المطلق قبل خلق العالم وفي المدار الأعظم الذي تجاوز نفسه فأنتج الكون بعد أن تحركت في صميمه المتناقضات قد انتجته الحكمة التاوية في الصين في القرن الخامس قبل الميلاد ".أنظر الأعمال الشعرية ج2، ص180.

فانبثقتْ هذه الأرضُ من قطرةٍ حارَّةٍ في التهدّجِ، سهواً، يباركُها لوحُ ممو بِبلبالةٍ. فاذا هدأتْ شقشقاتُ العناقِ الإلهيِّ بينهما، سحبتْ بطنَها المتثاقلَ فوقَ الضِفافِ وخيطاً من الدمِ يسبحُ في الطميِّ..

هـل كان لخمو يمازجُ روحَ لخامو

علىٰ شرشفِ الأفقِ المخمليِّ

فينشر أنشارُ أمواجَهُ كالسديمِ

وتهبطُ كيشارُ بين الشعابِ

وبين اختلاطِهما وافتراقِهما انحسرتْ في السباتِ السماءُ

عن الربِّ آنو وكَي

فكان إيا سيِّد الأرض

ينفخ مبتهجًا بمزاميره

ليهندسَ في روح الكائنات الجميلة

حتىٰ إذا ابتهجوا في البلادِ

وضجَّت دفوف الحصادِ

علىٰ الأرض

هدّهم طوفان المياهِ

الجرادُ

الطواغيت". [1]

إنَّ اقتناع الشّاعر برؤية الانبعاث علىٰ الصّعيد الذّاتي والحضاريّ، تبعًا للظروف الموضوعيّة المحيطة بالوطن والأمّة العربية، دفعتّه أن يعدَّ قضية الانبعاث المرتبة الأولىٰ

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص181

في مرجعيّاته الأسطوريّة، وبعث التفاؤل بالمستقبل رغم قيود الواقع بكل تفصيلاته، ف" كان من قدر الشّاعر الحديث أن يكون، رغم النّكسات الكثيرة التي ألمت بأمّته، متفائلًا، وأن يستشرف من خلال الواقع المظلم مستقبلا أنضر"[1]، فالموت لم يذكر صراحة في المقطع الشّعري، ولكن موت الآلهة (أبسو) كان مبعث للحياة والتّجدد، وتبعه انطلاق للآلهة الأخرى، ويتماهى معالم الماضي الأسطوري، بمعالم الواقع العراقي المعاصر، فالموت المقترن بالإرادة من مظاهره الرّكود والرّضوخ والانحطاط، الذي يجعل الحياة أشبه بالموت، لكن بفعل الإرادة سرعان ما تحولت هذه المظاهر إلى ثورة، وتمرّد، وإبداع للعالم المنبعث من الموت.

وإحساس الشّاعر بالاضطهاد والظّلم الذي وقع عليه، ودفاعه المشروع عن نفسه، وقضيّته، دفعه إلى تأصيلها، واستحضار الأسطورة بمثابة المعادل الموضوعي الذي أسقط عليه التّجربة الذّاتيّة، وفي ظلّ الدّلالات الأسطوريّة المسيطرة على تفكير الشّاعر نجد الدّلالات المعاصرة حاضرة على استحياء، لتربط القارئ بين العالمين، والإشارات الأسطوريّة تجلّت من خلال الشّخصيّات الأسطوريّة (أبسو، تيامه، ميمو، أنشار، كنشار، آنو، أنكي) وغيرها من المعطيات الأسطوريّة، في حين الإشارات اللغوية المعاصرة (المكائد، والخبز، السّبات، انحسرت) تنقل القارئ بعد التّطواف في الأسطورة إلى واقع الشّاعر العراقي وما يعانيه من اضطهاد.

فاستنبط الرّموز الأسطوريّة الثّائرة المتمرّدة، والباحثة عن الحرّية، وحاول الإفادة من مضمونها الفكري التي تحمله، واستقى حركة التّمرّد الشّابة من الأساطير البابليّة للتّماهي مع واقع الحال المعاصر، فهو المعادل الموضوعي للشّباب الثّائر الرّافض للواقع المتردّي، وروح الشّاعر الثّائرة المحلّقة في السّماء والمؤمنة بالنّصر، كما في جيل الشّباب للآلهة (آنو) و (إنكي)، ليخلق حالة من الاندماج والتّلاقح مع المرجعيّة في النّصّ

(1) عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص131

المنتج، متماهيًا مع معطيات ومظاهر الأسطورة، إذ تمنحه الأمل بالمستقبل بما تثيره من إيحاءات وإشارات.

ويظهر الشّاعر ذاته، في تناقضات التّحديّات المعاصرة، وينحاز إلى فلسفته في الصّراع الدّنيويّ بين الخير والشّر، والوجودي بين البقاء والفناء بالإنفتاح الواعي على المخزون الثّقافي الميثولوجيّ، وفق رؤية تسلّط الضّوء على أسطورة الانبعاث والحياة، إذ تَجَسّد في الفضاء الدّلالي واللغوي بمرجعيّة رمزيّة أسطوريّة أخرى، وهو شخصيّة (أوتنابشتيم) رمز الخلود في تجربته الشّعرية، وبطل أسطورة الطّوفان البابليّة، وهو الإنسان الذي منَّت عليه الآلهة بالحياة الخالدة، لعدله وحكمته، وبعد طوفان استمر سبعة أيّام، رست السّفينة عند جبل نصير[1]، وأطلق الحمام لتكشف الطبيعة بعد مضي سبعة أيّام على الطوفان، لعلها تجد وكرًا لها، ثم السّنونو، فالغراب، حتى استقر في جزيرة نائية، وقد عمدت الآلهة العظام على إهلاك الجنس البشري، إلا أن الإله (أيا) محبّ البشر، فشى سرّ الآلهة، ودعا اوتنابشتيم إلى النجاة بالسّفينة[2]، فاحتشد النّصّ بهذا المشهد الإسطوريّ القابع في الذّاكرة، وتبدّى على المستوى اللفظيّ والدّلاليّ، بقوله في نشيد أوروك:

"كانتِ الأرضُ ماءً

وكانت طيورُ أوتونابشتم تتقرَّى الطبيعةَ في شقِ الروجِ...

أعلو إلى جبلٍ عاصمٍ:

---

(1) يدعى جبل نصير في الوقت الحاضر بجبل (بيره مكرون)، الواقع في منطقة السليمانية شمال العراق، بإتجاه مدينة أربيل. أنظر: شحيلات، علي، الحمداني، عبد العزيز إلياس، **مختصر تاريخ العراق (تاريخ العراق القديم)**، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971م، ص283.

(2) جميل، فؤاد، **الطوفان في المصادر السومرية، والبابلية**، والآشورية، والعبرانية، www.abualsoof.com وانظر: **مغامرة العقل الأولى**، ص161، وانظر **أساطير العالم**: ص133

أَيّها الربُّ

هل خطأٌ أن نُحِبَّ الحياةَ.."[1]

فجاء نسيج النّصّ الشّعري حاضنًا للمرجعيّة الأسطوريّة، التي عملت كإشارات دالّة، تمّ استثمارها في المنتج الشّعري، ليخلق حالة من المقاربة في عملية التّوظيف على المستوى الدّلاليّ، فستهوت الشّاعر أسطورة (الطّوفان) التي ترمز إلى دمار البشريّة في سياق مرجعيّاتها الميثولوجيّة، المتعالقة مضمونًا مع رؤيويّة الشّاعر، إذ ألقت بظلالها على النّصّ الشّعري عبر قرائن لفظيّة، حافظت على أحداث ومعطيات الأسطورة كما وردت في المصادر التّاريخيّة مع بعض التّحوير لتتناسب والرؤية المتكاملة للقصيدة، فغير اسم الجبل إلى (عاصم) أي الحامي، فطالما هرب الشّاعر في أصقاع الأرض طلبًا للحماية من بطش السّلطة السّياسيّة التي تمثّل تهديدًا مباشرًا لحياته، فالطّوفان رمز الخراب والفناء، يسقطه على واقعه، وما هو إلّا ما يتعرض له العراق من استعمار خارجي، واستغلال ونهب لموارده، وفتن داخلية، وانقسامات طائفية، وما تلك إلا مؤشرات للخراب والدّمار الكلّي، وفي هذا رسالة مشفّرة إلى أبناء العراق خاصة، والشّعوب العربيّة عامة، بضرورة تدارك الموقف قبل حلول الكارثة.

ويأتي صوت الذّات الشّاعرة المنكسرة بعد أن تمّ إخضاعها، محاورة لفكرة الانبعاث والخلاص تعبيرًا عن معاناة، ويبدو أن الشّاعر استأنس بشخصيّة (أوتونابشتيم) الأسطوريّة الخالدة التي ترمز للخلاص والبعث، واتّخذها مدخلًا للبوح بهمومه النّفسيّة، وأسقطها على ما يواجهه من قمع، وأساليب التّرويع، وأحدها التّهديد بالقتل، ليطلب من الربّ الواهب الحياة، فالخلود مطمح أزلي سعت إليه مختلف الحضارات والثّقافات من خلال أساطيرها ودياناتها، منذ أوتونابشتيم وجلجامش إلى الشّاعر الذي فتكت به النّكبات، وهذ الانسجام بين الفكرتين دفع إلى

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص142

حضور المخزون الأسطوري على البنية السّطحيّة للنّصّ الشّعري، عبر عملية الامتصاص التي عزّزت وبشكل شعوري البنية المعاصرة، إذ تبدّت الذّات الشّاعرة ضمن البنية اللفظيّة (الاستفهام الاستنكاري) بما يشي للمتلقي هيمنته الدّلاليّة من خلال إحالته إلى الواقع العراقي بعد مجموعة من الأحداث الأسطوريّة.

والقهر الكامن في الشّاعر أخرجه من انكساره إلى الحضارات السّابقة التي تقف إلى جانبه، وتشترك معه في ألمه، وتعينه في مصابه، فينبعث النّور من الشّخصيّة الرّمز ليتسلل إلى أعماقه، ليولد الأمل في الانبعاث من رحم المعاناة، والخروج من الأزمة المحدقة به وشعبه، فجاءت الدّلالات المحوريّة للأسطورة متوافقة مع رؤيته الشّعرية إلى حدٍّ كبير.

لذا نلحظ تقنُّع الشّاعر الشّخصيّة الأسطوريّة، وتحدثه بلسان حالها، واستخدامه ضمير المتكلّم ليبث لواعج قلبه ومعاناته، فأسقط ذاته على الرّمز الأسطوريّ، لإيصال تجربته النّفسيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة إلى الآخرين، لاسيّما أنها تمتلك ما يطمح إليه من تجاوز للفناء والموت والانطلاق في رحب الحياة، في ظل معاناته الملاحقة السيّاسيّة والتّصفيّة الحزبيّة والطائفيّة، إثر نهوضه بقضايا وطنه المكبّل والمهان.

وتحضر أسطورة الطّوفان من جديد، في مقطع شعري آخر حزين، تنشده كينونة الشّاعر، في مقابل صراع القوى الأزلي، بإذابة الموروث الميثولوجي في المأزق الحضاري، فيتمكن من تقديم مشهد فكريّ واقعيّ عبر تناصه المتناقض مع الفطرة البشريّة في إدامة الحياة وتحقيق الخلود، استجابة لأزمة الشّاعر النّفسيّة، حيث يبني أفكار وطموحات وأحلام جديدة، لتشكّل شخصيّة البطل معادلًا لمأساة الشّاعر وشعبه في نضالهم من أجل الحرّية والبقاء، في قوله:

"صرختُ بـ... زيوسدرا:

آتٍ هو الطوفانُ

فهدِّمْ بفأسِك بيتَكَ،

وابنِ به زورقاً..

ولكنَّهُ لمْ يعرْني انتباهاً،

وراح المُحقِّقُ بالغَلَيَونِ يُدخِّنُني فوقَ طاولةِ الإعترافاتِ...."[1].

وهنا قام بعمليّة انزياح واعيّة، رغم إدراكه النّهاية الوجوديّة للإنسان، إلّا أنّه في خضم بؤسه ومعاناته من الصّراع السّياسيّ والاجتماعيّ، وآثاره النّفسيّة والاجتماعيّة الدّاخليّة والخارجيّة، يتحدىٰ الموت بالبعث وعودة الحياة والانتصار علىٰ إرادة الآلهة، لذلك تلاقح مع النّصّ الميثولوجي، وانتقل إلىٰ أجواء أسطورة الطّوفان السّابقة ولكن ضمن الحضارة السّومريّة، فتنصهر الذّات الشّاعرة مع شخصيّة (زيوسودرا) رمز الخلود في أسطورة الطّوفان السّومريّة بوصفه دالًّا يمثل حال الصّراع الوجودي، وهو بطل الطّوفان السّومريّ الرّامز للتّحدّي، متمثلًا في ذلك ما أعطته الآلهة من حياة سرمديّة عقب الطّوفان، "كونه رجلًا تقيًّا صالحًا، و الإله (انكي) الحكيم قرر إنقاذ البشريّة عن طريق زيوسودرا التّقي الأثير لديه"؛[2] فالطّوفان رمز الخراب والدّمار يقضّ مضجع الشّاعر في مختلف الحضارات، ومأساة الرّمز الوجوديّة تتماهىٰ مع مأساة الشّاعر علىٰ اختلاف المعطيات والمظاهر، وتتجسّد بما يجابهه في وطنه من القهر والظّلم والتفكّك الاجتماعي والاستغلال وفرض للسّياسات الأجنبية، كلها علامات تنبئ بقدوم الطّوفان المدمّر، فلا بُدَّ من الوحدة والتّماسك للوقوف في وجه الطّوفان، فقد أمدته ذاكرته الثّقافيّة بما يثري فكرته المحوريّة التي تدور حول ثيمة التّمرّد والثّورة.

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص144

(2) معدَّىٰ، الحسينىٰ الحسينىٰ، **أساطير العالم، الأساطير السومرية**، كنوز، القاهرة، 2012، ص131

انظر: **مغامرة العقل الأول**، ص187

والتّداخل النَّصّي والمرجعيّة الميثولوجيّة فرض تحوير أحداث الأسطورة للتّناغم ورؤيويّته الفكريّة، فخرج عن النّصّ الأصلي، وطوّع المعطيات الموجودة في المرجعيّات الأسطوريّة، لكنه حافظ على الدّلالة المحوريّة لذلك الرّمز، لإفراغ ذاته على الشّخصيّة الأسطورية (زيوسودار) رمز الخلاص والانبعاث، فترتب على ذلك التّمازج بين الدّلالات الأسطوريّة والدّلالات الذّاتية، بفعل رؤية معاصرة، شخصيّة تجسّد صورة واقع الشّعب العراقي المستسلم والرّاضخ والرّافض للثّورة، بما يؤكد الإتّباع، حيث رفض الرّمز في المقطع الشّعري النّصيحة، وأخذ الحيطة والحذر من الطّوفان وبناء سفينة النّجاة، التي سبق وأخذ بها في النّصّ الأصلي للأسطورة، فكانت سبب نجاته.

وهذا ما يفسّر توظيف الأبعاد الأسطوريّة، توظيفًا معكوس الدّلالة؛ للتّعبير عن تجربته إزاء الواقع، ممّا أظهر رفضه لكل أنواع الظّلم والاستبداد، والرّضوخ والانقيّاد، وضرورة تصويب أوضاع البلاد قبل أن يعمّها الخراب، وفي ظلّ استدعاء الشّخصيّة الأسطوريّة الرّمز، حوَّر أحداث الأسطورة، وغيّر ملامح الشّخصيّة الصّالحة التّقيّة السّاعيّة للنجاة من الطّوفان بعد توجيهات الإله (إنكي)، ليأتي بالأبعاد الأسطوريّة المعكوسة، والمفارقة للمرجعيّة في الملامح في إطار استبطان ذاته ومعاناتها، لتصبح معادلًا موضوعيًّا للشّعب العراقي الذي يواجه الطّوفان والدّمار القادم بالرّكود والاستلاب، رافضا لكل الأصوات المنذرة بالخطر القادم؛ إذ يعوّل على الذّاكرة الجمعيّة في استحضار الأسطورة وأبعاها الدّلاليّة؛ لترسيخ المفارقة، والرّبط بين التجربتين، مسخّرًا طاقات اللغة للمزاوجة بين الملامح الأسطوريّة والملامح الواقعيّة المعاصرة في جسد النّصّ من خلال الارتكاز على المخزون الثّقافي.

وبعد أن نهل من ذاكرته الثّقافيّة محاورًا أبعادها الفلسفيّة، متجاوزًا قيود معطياتها، إلى صنع عالمه الخاص، " فإن مزج هذه الرّموز والأساطير كان نتيجة طبيعية لحالة تحقيق ذاته، حيث أراد أن يبين من خلالها مقدار التّعب والعناء الذي يلاقيه

الإنسان للوصول إلى غايته المنشودة، وهي تحقيق خلوده"[1]، وهنا تتجلّى الذّات الشّاعرة القلقة وجوديًّا واضحة المعالم في مشهد قاعة التّحقيق التّابع للمؤسسات الأمنية العراقية، ليتمثّل الطّوفان وآثاره في حياة الشّاعر من خلال القمع السّياسيّ وأساليبه المختلفة الذي يعصف بحياة الشّاعر، بدءًا بالتحقيق وانتهاءً بالتّعذيب والقتل، ليؤكد حدوث الطّوفان الذي أنبأ وحذّر به شعبه، وبعد تصوير مشهد المحقق والوقوع في قبضة السّلطات السّياسيّة، تبدّدت أحلامه، وانتهت آماله بالنّجاة من الطّوفان، رغم محاولات الذات الشّاعر الجادة للتّغيير والتّجديد، والخلاص من واقعه، ولكنه لم تجد لذلك سبيلًا.

وعليه تقتضي رؤية الشّاعر العودة إلى أسطورة الطّوفان البابليّة والسّومريّة دون غيرها من المرجعيّات التّوراتيّة والقرآنيّة لذات الأسطورة، لتدمير الآلهة السّومريّة والبابليّة للحضارة الإنسانيّة دون أدنى ذنب يستحق ذلك العقاب، وشكّلت البنية الأساسيّة للنّصّ تماهيًا مع الصّراع الإنسانيّ والطبقي، كما لم يتحمل عبء العودة إلى الأسطورة بمجملها، إنما اكتفى باستدعاء بطل القصّة الخالد لكل من المرجعيّتين، فأخذ من خلال الفكرة المحوريّة التي يقدمها البطل رمز الخلود والثّورة، بثّ الحياة والبعث من الموت والهلاك، ليقدم تصورًا للانبعاث مصدره تلك المرجعيّات الأسطوريّة.

ومن الملاحظ اعتماد الشّاعر على مخيّلته في استقراء ما أبدعته الثّقافة الأسطوريّة، والمنسجم مع التّجربة الوجدانيّة، بهدف استثارة المخزون العاطفيّ والنّفسيّ لها في وجدان المتلقّي، ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة،[2] فاتّخذ من التّكثيف الرّمزي الأسطوريّ بذكر أكثر من شخصيّة إلهية، ومكان أسطوري، ومعبد إلهي، مدخلًا

---

(1) علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**، ص135

(2) القعود، عبد الرحمن محمد، **الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص58

شعريًّا للبوح بهمومه النّفسيّة، ولعلّ في استدعاء (زقورة) أهمية تكمن في أنّها بناء ديني، مشيّد للعبادة، وعنصر البناء بحد ذاته ذو أهمية سحريّة ودينيّة،[1] ولكن هذا المعبد لم يقم بالمهمة الموكولة إليه، من عبادة الرّب السّماوي، المتمثّل بالآلهة السّبعة الأقوى في مجمع الآلهة، التي تسمى (أنّوناكي أو أنّاناكي)، والمسيطرة على الكون كله، ويتكون من إله عظيم هو الإله (آن)، إله السّماء والكون، ومن الآلهة (إنْكِي، أَنْلِيل، إنَنَّا، أوتُو، إنانّا، نَمّو)، وكانت وظيفتهم الأساسيّة هي تقرير أقدار البشريّة،[2] ويكمل السّرد في غضب الآلهة من (أدابا) لأنه قلب مركبه في البحر فكسر جناح الريح، ينتهي من السّرد القصصي للأسطوريّ، وينتقل إلى المونولوج الدّاخلي، فيعبّر بعمق عما يجول في خاطره؛ ويظهر معاناته من القيود التي فرضتها عليه الآلهة الأرضيّة المسمّية (بالايكيكي)، وهو مجمع آلهة الأرض الأقل شأنًا، ويتكون من خمسين إلهًا[3]. بقوله في نشيد أوروك:

"في الهوامشِ:

زقّورةً[4] لا تُرَتِّبُ طابوقَها،

جملاً لمديحِ الأنوناكي،

غاضبةً من أدابا وقلبي المصفَّدِ في الأيكيكي،

أريدُ

خريفاً

---

(1) الزقورات https://ejaaba.com

(2) **أساطير العالم، الأساطير السومرية**، ص70.

انظر: أنوناكي، https://m.marefa.org

(3) **أساطير العالم، الأساطير السومرية**، ص71

(4) معابد ضخمة مدرجة كانت تبنى من الطوب في مناطق الرافدين الفرات ودجلة ويعود بناؤها إلى السومريين،

انظر : https://m.marefa.org

لأنضجَ

هذا

النشيجَ،

نشيداًلـ أوروك[1]" [2].

فيتّخذ الرّمز الأسطوري أداة للتّعبير الشّعوري، وبيانًا للمسكوت عنه، من خلال المفارقة بين الآلهة السّماوية العظمى، وما تلاقيه من عدم التّقدير، والآلهة الأرضيّة التي تتحكم في مصير الإنسانيّة عمومًا، وحياة الشّاعر خصوصًا، لتمثل الآلهة الأرضيّة الرّمز المعادل للحكّام السّياسيّين، والقيادات العليا في الدّولة، المسيطرة على أرواح العباد بما يفوق الآلهة السّماوية الرّمز المعادل لله عز وجل في الدّيانات السّماوية.

كما تداخل المكان الأسطوري (أوروك) مع البنية النّصّية الجديدة؛ ليكمل الصّورة السّومريّة والبابليّة في مخيلة المتلقّي، لذا فعّل رؤيته بتوظيف المكان المرتبط بالعراق، وبالبصرة تحديدًا، ليخصه بقصائده الحزينة، الرّاثيّة لحالها، وما آلت إليه عاصمة الحضارة العريقة منذ البابليّة والسّومريّة، فحضارة بلاد الرّافدين فقدت

(1) -أوروك: مدينة كلكامش ورمزالإله ديموزي ومعبد الإلهة إينانا. وهي المدينة السومرية التي حافظت على أسمها في العهد العربي الإسلامي بهيئة الوركاء "الورقاء" وورد ذكرها في التوراة بصيغة أرك وفي المصادر اليونانية والرومانية باسم أورخي وتقع بقاياها الآن على نحو 220 كم جنوب شرق بغداد وعلى مسافة نحو 20 كم شرق مجرى الفرات الحالي ويمر فيها شطّ النيل المندرس الذي كان مجرى الفرات القديم وهي مسورة على هيئة شبه دائرة وقد أظهرت التنقيبات الأثرية الحديثة التي أجرتها البعثة الألمانية عام 1913 و 1928 و 1953 نتائج مهمة في معرفة أطوار حضارة وادي الرافدين. أنظر كاظم، لمياء محمد علي، الوركاء مدينة الحضارة الخالدة، **مجلة جامعة بابل**، عدد 18، 2010، ص222. أنظر: أوروك https://m.marefa.org

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص52

بريقها وزالت بسبب أطماع السّياسيين، وخلافات الحزبيين، وسذاجة المذهبيين، فحمَّل الشّعر هذا القهر والحزن والألم.

ونلمح طغيان الملامح الأسطوريّة في الصّورة الشّعرية الصّاخبة بالحياة، المشحونة بالرّوح، لمواجهة الموت، مما يعطي دفقة قوية بإتجاه الحياة، في ظلّ تداخلها مع المرجعيّة الذّاتيّة، إلّا أنّ الملامح المعاصرة المقترنة بمأساة الشّاعر ومعاناته النّفسيّة، تتمظهر في المستوى اللفظيّ، والدّلاليّ، معلنةً ذاتها للمتلقّي في قوله (قلبي المصفّد، أريد خريف)، وممثلةً بضمير المتكلّم خير مجسّد للذّات الإنسانيّة، ومصوّر لأنينها، بفعل السّلطات الظّالمة والمتحكمة بقدرات العباد وحياتهم.

ولعلّ التّكثيف المرجعيّ للثّقافة الأسطوريّة في المتجسّد النّصّي السّابق، يربك المتلقّي لارتباطه في المخزون الجمعي الغائر في التّاريخ، وقد يتطلب قراءات متعددة ومتأنية للوقوف على غورها، كما وقد أربك البنية النّصّية، لبقاء المخزون الفكري مشوّشًا بين هذا الاستدعاء وذاك، محاولًا الرّبط والتّفاعل بين النّصّ المستدعي والنّصّ المنتج، دون تعمق في الأبعاد الدّلاليّة والإكتفاء بالرؤية السّطحيّة، ممّا يخلّ بالتّلاقح النّصّي والفكري، ويضبب الصّورة الشّعرية،" وقد اعتبر النّقاد هذا النوع من تكدّس الشّخصيّات في قصيدة واحدة عيبًا"[1]، حيث يفتقد الرّابط الدّلاليّ بين الشّخصيّات، وجنح الشّاعر إلى ذلك الاستعراض الثّقافي في جزئيات قليلة من نتاجه الشّعري، دون تأثير في المستوى الإبداعي والتّجربة الشّعرية.

في حين تحقق الرّابط الدّلاليّ والتّقاطع الفكري بإضافة رمز أسطوري آخر، وقد تمثل بأحلام الذّات الشّاعرة للخلاص من الواقع الثّقيل والمدمّر نفسيًّا واجتماعيًّا، فتحتاج إلى عالم سرمدي أسطوريّ، وإلى قوى إلهية خارقة؛ لتخطّي هذا الواقع الأليم،

---

(1) قميحة،جابر، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع**، القاهرة، 1987، ص35

فاستنجد بالأسطورة كمدلول رمزي، للهروب بعيدًا عن تناقضات الواقع وقيودة، "فوجودها أصبح يخلق توازنًا بين الإنسان ومحيطة، بالإضافة إلى مساهمتها في تحرير العقل من سطوة الواقع، والتّحليق به فوق عوالم المحسوسات، ومنحه طاقة ترميم حالات التّصدّع التي ينتجها هذا الواقع"[1]، وعليه استدعى الإله "نِنّماخ" الأم الكبرى، وهي أيضًا الأرض والتّربة الخصبة، وهي مركز الحياة الرّوحيّة، ورمز الخصوبة الكونيّة[2]، وهي ربّة الخلق والولادة، والرّمز المانح للحياة، فتنبثق منه دلالات الانبعاث، لتجاوز المحن والآلام إلى عالم جديد، وجسّد من خلال هذه الشّخصيّة الأسطوريّة الأمل في خلاص العراق من الفساد والظّلم والاستبداد، ليصوّر العبّاد على أسوار المعبد السائلين الآلهة، التّغيير وبعث الحياة الجديدة في العراق" الذي عاش في وضع سياسي حرج، سيطرت عليه مختلف مظاهر القلق والاضطراب في شتّى مجالات الحياة، الأمر الذي جعل الشّاعر يعاني الألم جرّاء الظّلم والتعسّف والحصار السّياسي.[3]ويأمل في تجاوز ذلك إلى واقع جديد، في قوله:

"على سُورِ معبدِ ننماخ[4]

ينفخُ ساحرُ مردوخ[5] ريشتَهُ

فيَشُقُّ الفضاءَ

باسْمِي واسْمِكِ

ملتصقين

(1) الصالح، نضال، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب،2002، ص6.

(2) **مغامرات العقل الأولى**، ص100.

(3) عبد الوهاب البياتي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، مج1، بيروت، 1970، ص475

(4) إلهة الخصب السومرية أسمها ننخرساج وهي زوجة آنكي إله الماء والحكمة والفكر.

(5) – كبير الآلهة البابلية.

- علىٰ لوحةِ الأفقِ -

قوساً من اللازورد"[1].

ويستعين في ظل يأسه بمرجعيّة أسطوريّة أخرىٰ، فاستدعىٰ الإله (مردوخ) (Marduk) كبير الآلهة في بابل، وهو ابن الإلهة (أيا) والحامي لمدينة بابل، رمز الثّورة، وخواره الرّعد، وسلاحه القوس والسّهام، وكان في البدء إلها للسّحر والتعاويذ، ثم أصبح الإله القومي للشّعب البابليّ،[2]وكان السّاحر البابليّ يقارع الشّياطين الشّريرة الضّارة، بدعم من الإله مردوخ،[3] وهو نموذج مثالي للمناضل الذي يسعىٰ إلىٰ تغيير الواقع وإصلاحه، لينطلق من خلال هذه المرجعيّة إلىٰ الفضاء السّرمدي، ليكمل الصّورة، متجاوزًا خيبته، ملقيًّا آماله علىٰ ذلك السّاحر لرسم طريق الخلاص، والبعث لعالم جديد يجمع الشّاعر والعراق بعد أن طال الفراق، والتشبّث بالأمل دفعه إلىٰ القدرات الخارقة للطبيعة للجمع بينهم، بقوله:

فجاء المشهد الأسطوريّ مكتنز الرّموز بمحمولاتها الدّلاليّة المتناغمة مع الدّلالات المعاصرة التي أراد الشّاعر التّعبير عنها، بعد اقتباس مضمونها الفكري بما ينسجم مع رؤيته الشّعرية، المقارعة للاستبداد والظّلم، والتي تتجسّد في ساحر مردوخ المحارب للشّياطين والأرواح الشريرة، بأداته الأسطورية (القوس)، المعادل الموضوعي للشّاعر المحارب للشّر والظّلم والفساد بريشته وبما يمتلكه من كلمات لصنع عالم حالم وتغيير الواقع البائس، والسّاعي إلىٰ الخير في مجمل أعماله، فاستحال الشّعر سحرًا بيد الشّاعر لبلوغ مبتغاه، ومن جهة أخرىٰ مبعث التفاؤل والأمل في تغيير الوضع الراهن، وتجاوز الواقع المظلم لا بُدَّ من العمل لإحرازه، فيتحقق

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص35

(2) حرب، محمود طلال، **معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة**، باب الميم، دار الكتب العالمية، 1999، ص307.

(3) السامرائي، محمد رجب، **أسماء في القرآن الكريم**، دار البشائر الإسلامية، بيروت، 2005، ص13

الانبعاث ويتبدّد الظّلام، بعد التّخلص من أسباب الاستبداد والظّلم، واستعادة الحقوق، ونيل الحريّة المنشودة.

فالحضور المرجعيّ اللفظي والدّلاليّ، لم يحل دون ظهور الذّات الشّاعرة المتحفّزة والمتوجّسة في آن، فبعد أن هضم الرّمز الأسطوريّ، وأعاد بعثها في النّصّ عبر إشارات دالّة، فبعد أن استوت دلالتها الرمزيّة لدى القارئ، يعقد مقابلة بينها وبين الذّات بعد أسطرتها، فيحاول أن يؤسطر تجربته النّضاليّة، لتنخرط في الطقوس الأسطوريّة، السّاعيّة للنّصر، ليصنع الأمل.

وفي مقطع شعري آخر، حرص الصّائغ على مزج الذّات بالرّمز الأسطوري، مستأنسًا بذاكرته ومحفوظه المعرفي، التي تتّسم بالازدواجيّة بين النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر، فمزج بين الرّمز (جلجامش) والرّمز الذاّتي في سبيل الانبعاث والحياة، والإيمان بحتميّة تحقق الحرّية والعدالة، فاستطاع تجاوز ثنائية (الموت والحياة) بالتّمرّد على الواقع، ومقاومة الموت، فوجد في أسطورة (دلمون) زادًا فكريًّا ثريًّا، يتقاطع دلاليًّا وتطلعه إلى تجاوز المحن والآلام، فوجه ذاكرة المتلقّي إلى البؤرة المركزية الدلاليّة، إذ استحضر مخزونه الفكري فيما يتعلق بأسطورة (دلمون[1]) (Dilmun) إذ عرفت في تاريخ السّومريين باسم أرض الفردوس أو أرض الخلود والحياة، وقد انتقل إليها أوتنابشتيم وزوجته بعد الطّوفان، وهي المعادل موضوعيًّا للفردوس أو جنة عدن،[2]

(1) حضارة دلمون من حضارات العالم القديم وتقدر بالفترة الزمنية ما بين 2300–500ق.م، التي قامت في جزيرة البحرين الواقعة شرق شبه الجزيرة العربية والتي تسمى مملكة البحرين حاليًا. أنظر: صويلح، عبد العزيز علي، **التسلسل الحضاري لمملكة البحرين –على ضوء نتائج التنقيبات الأثرية 1879–2000**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2009م، ص342.

(2) التركي، قصي منصور، **الصلات الحضارية بين العراق والخليج العربي خلال الألف الثالث قبل الميلاد**، صفحات للدراسات والنشر، 2008، ص168.

انظر: **أسطورة جلجامش: في وصف دلمون**، https://www.alaraby.co.uk

وهي الأرض التي طلبها جلجامش بحثًا عن الخلود، فيكشف بتوظيف الأسطورة الجديدة عن دلالات سياسيّة واجتماعية معاصرة، تتناسب وانفعالات الشّاعر الثّائر والمتمرّد، والمرتبطة بالبعث والتّجدّد، بقوله

"قلتُ: انتظرتكِ غيماً حزيناً يمرُّ على شُرفةِ القلبِ يغسلُ حقلَ الرمادِ الذي خلّفتهُ المدافعُ (ألقيتُ ظلّي على البحرِ، مُنقسماً في السفائنِ تمخرُ بي نحو دلمون فاضطربَ البحرُ من لغتي"[1].

فيتقنّع شخصيّة الرّمز الأسطوريّ المناضل (جلجامش) الذي يسعى إلى تغيير الواقع، مجسّدًا الرّمز المعادل للشّاعر الثّائر على واقعه والسّاعي إلى إصلاحه، ودلمون الرّمز معادل موضوعي لحالة الانبعاث من وسط المأساة التي يشعر بها الشّاعر، وقد استدعاها لبثّ الحلم، انطلاقًا من الدّلالات المحوريّة لأسطورة جلجامش التي تنسجم مع جسد النّصّ، عدَّ الأسطورة دافعًا للثّورة، بعد أن قدم نقدًا سياسيًّا لاذعًا، ورسم معالم الواقع بتفاصيله المتعدّدة ودلالاته المؤثرة، فالأوضاع المأساويّة في العراق، وظلّم الحكّام كانت سبب القهر النّفسيّ، والاغتراب الاجتماعي الذي أفضى به إلى الغربة، ناشدًا الحرّية، والأمن والطمأنينة المفقودة في وطنه، والأمل بالمستقبل قاده للبحث عن أرض الفردوس الأسطوريّة، متكبّدًا عناء المغامرة في سبيل الهدف المنشود، متماهيًّا مع جلجامش الذي خاض الكثير من الأهوال والأخطار باحثًا عنها، ليجد الحقيقة الحتميّة بالفناء في انتظاره بعد العناء الكبير، فصرخة الشّاعر تجسّدت في لغته التي اضطرب البحر منها.

فنصّ الشّاعر الحاضن لمخزونه الثّقافي، والمتعالق نصيًّا ودلاليًّا بتجربته الرؤيوية، يشكل الانبعاث هاجسًا أساسيًّا، قام عليه، وأفصح عنه في متجسّده النّصّي عبر توظف الرّمز الأسطوريّ المنسجم مع السّياق الشّعري، ليخلق دلالات جديدة في عملية

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص539

البوح، فسلّط الضّوء على المفارقة بين (الموت والحياة) المستعارة من المرجعيّة السّابقة وتمحورها حول دلالة واحدة، لتعمق إحساس الشّاعر بالألم تجاه الخذلان من السّلطة السّياسيّة والاجتماعيّة، من خلال البحث عن الخلود والحياة الأزليّة واستحالة الوصول إليها، في أسطورة جلجامش، فأسقطها على واقعه وكفاحه لنيّل السّعادة الأزليّة؛ فالسّعادة والحرّية في الغربة بعيدًا عن الوطن، هي محض حلم من الأحلام، أو رؤيا منام، ليجد التّشرّد والضّياع والحنين في انتظاره، فعلى اختلاف ملامح ومعطيات الرّمز الأسطوري مع واقع الشّاعر إلّا أنّ النتيجة الوهميّة للبحث المضني تجمع بينهما.

المبحث الثّاني: المرجعيّة الأسطوريّة الهندية واليابانية (الشرق الأقصى)

أسهم اطّلاع الشّاعر على الثّقافة الهنديّة واليابانيّة في إثراء بنيته الشّعرية، بأساطير خاصة بتلك الأمم، مستهديًا إلى أبعادها الأسطورية ومدلولاتها الرمزيّة، وإلى أهم ملامحها وخصائصها، بعد تحميلها قيماً نفسيّةً وروحيّةً وجماليّة معاصرة، بحيث جمع في بنية مركبة بين الماضي والحاضر، والتّجربة الأسطوريّة بعامة والتّجربة الشّخصية الرؤيويّة،" ويتم التّكامل بين الماضي والحاضر، والإيجابيّ والسّلبيّ وفق حركة نمو سلبية تنبثق فيها النّهاية من المقدّسات لتكون القصيدة بناء متكاملًا وموظفًا معاصرًا بواسطة الإسقاط"[1].

فعوَّل الصّائغ على الأسطورة في انتقاء رموزه، وتجسيد رؤيته، كما تمسك برموز البعث والخلاص بعد التّغيرات العميقة في بنية المجتمع العربي والعراقي تحديدًا،[2] واستدعى من الديانة الهندوسيّة الثّالوث المسيطر في مملكة السّماء وتحديدًا الإله (فشنو) (Vishnu)، إله الحبّ الذي أكثر ما ينقلب إنسانًا ليقدم العون إلى البشر، ويؤمن الهندوس أنه الإله المخلّص والحافظ للكون، وعندما تدعو الحاجة لإصلاح كل شيء والقضاء على الشّر، ستنزل إلى الأرض لإصلاح تدهور النّظام والعدالة[3]، ويستحضر معتقدًا هندوسيًّا عن نوم فشنو، قبل تشكل الكون إذ كان نائمًا على جسم الأفعى

---

(1) الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص15.

(2) بعلي، آمنة، **تجليات مشروع البعث والانكسار**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائري، 1995، ص50

(3) بارندي، جفري، **المعتقدات الدينية لدى الشعوب**، ص177.

(أنانتا) رمز الخلود ولا نهاية لها، في المحيط البدئي للعدم.[1] الصّورة الأسطوريّة المستدعاه من المرجعيّة الميثولوجيّة ترمز للعدالة والسّلام بمختلف معطياتها المستوحاة من النّصّ الحقيقي، بحيث تعمق دلالة المفارقة بين الواقع المتأجج بالثّورة والتّمرّد والظّلم والاستبداد والسّلب، والسّلام والسّكينة في الجانب الأسطوريّ، ليقدم دليلًا قاطعًا على الخراب والدّمار الذي يكتنف العراق، وانتفاء مقومات الحياة في أرجائه، في قوله:

"المدى حبقٌ

في السديمِ

تهزهُزُهُ

روحُ فشنو[2]

---

(1) **الأساطير الهندية وأثرها في التراث الثقافي** www.maaber.50megs.com>mythology

انظر:**الأوربوروس** https://ar.m.wikipedia.org

(2) – الإله الراقص الكوني في العبادات الهندية القديمة، ويوصف بأنه في كل مكان. يقول: "عندما يتهدد النظام والعدالة في الأرض سأنزل إلى الأرض". وهو يسيطر بتجسيداته العشرة على فحوى الأسطورة الهندوسية ومنها على هيئة كرشنا نائماً في بركة ماء منتصراً على أفعى الماء كاليا. وتتحدث ملحمة "الرامايانا" عن تجسيد فشنا على شكل البطل راما وهو حفيد سلالة الشمس للقضاء على رافانا ملك سيري لانكا الذي حصل على قوة خارقة بعد تظاهره بالتقشف. حيث طلبت الآلهة من فشنو تخليصها منه فظهر إلى الملك داساراثا من نيران النذور. وترتبط المياه بفشنو في الأسطورة الهندوسية على شكل تجسده نارايانا حيث ينام فشنو على الأفعى الكونية أنانتا.وكذا في تجسده على شكل كرشنا، إله "المهابهارتا" ملحمة الهند الكبرى. وشيفا: ذُكر في الكتابات القديمة بأسم رودا أو المخيف المزمجر له عين ثالثة وسط جبهته تمثل بثلاث خطوط أفقية يقوم أتباعه برسمها على جباههم وفي منطقة مالا بورام وجدوا نحوتاً تمثل تجسد شيفا على شكل نهر الكنج "دارا" حيث هبطت مياهه وانسابت على خصلات شعره على شكل سبعة روافد، أنظر الأعمال الشعرية،ج2، ص123.

ينامُ على ظهرِ أفعى – الأنانتا

تفرُّ

من النصِّ"[1]

فالجسد النّصّي يحاكي النّماء والبعث من خلال التّعالق مع الشخصيّة الأسطوريّة (فشنو) الإله الحافظ والمبقي للخلائق على الأرض، ومساعد البشر ضدّ الطّغاة، لرفع الذّلّ والهوان، وتمظهر في بنيته النّصّيّة بما ينسجم وواقعه الذّاتي، وتجربته الخاصة في تجاوز الواقع المرير الذي يعيشه المجتمع العراقي، فهو النّموذج (للمخلص) الذي يحتاجه الواقع لتجاوز كل عثراته لبلوغ الصّورة المنشودة القابعة في مخيلته للواقع، على الصّعيد الذّاتي أو الاجتماعي، فرسم مشهد للإله الرّمز وما يحيطه من عالم فردوس هندوسي، ليعكس رغبته في تحصيل تلك الصّورة المبتغاة، فتحضر الدّلالات المعاصرة في خضم تلك المعطيات الأسطوريّة، وقد اكسبتها الذّات الشّاعرة دلالات جديدة.

وهذا التّقاطع بين النّصّ الأسطوريّ والنّصّ المنتج، عمل على إذابة دلالاته في التّعبير عن تجربته الذاتيّة، ومفصحًا عن رؤيته النّصيّة، ومدللاً على تلك المعاصرة على المستوى اللفظي والدّلالي في المشهد الشّعري، ليربط بين الماضي والحاضر بقوله في المقطع المضيء (تفرُّ من النّصّ)، واضعًا المتلقّي على أعتاب تأويله، فالنّصّ المزدحم بالبؤس والمعاناة والتقهقر والخوف والظّلم والاستعباد يضيق بتلك الرّموز الحاملة والنّماذج الأسطوريّة المرتبطة بالحياة والعدالة والسّلام والأمان،" لأن علاقة النّصّ بالظّروف التي أنتجته ظلت الهمّ الذي يساير هذه الدراسات، وتأكد للجميع أنه لا بُدَّ من التّعامل مع النّصّ من الخارج، ليس من باب إسقاط الظّروف الاجتماعيّة

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص123

والسّياسيّة والنّفسيّة عليه، ولكن من أجلّ الاقتراب أكثر من بنيته، ونظامه، ومميّزاته"[1] فالنّصّ يتماهى مع حاضر الشّاعر بشكّل أو بآخر.

وعليه يعدّ الانبعاث الأسطوريّ بقصد إعادة الحياة والازدهار من إيحاءات الرّمز الذي وظّفه الشّاعر، فالرّمز يدعو إلى التفاؤل والأمل في تغيير الواقع المرير، وتجاوز كل مظاهر الذّلّ والحرمان، وفي ظلّ إحساسه بعمق المعاناة، وانتفاء مقومات الحياة، وتجربته القاسيّة في وطنه، يحاول أن يجد نموذجًا معاكسًا للمواقف والأحداث من المرجعيّات الأسطوريّة، لوقف الفساد والخراب، فيتجسّد ذلك في الإله فشنو، وإيحاءاتها والتي تمثلت بصورة جزئية في ثنايا القصيدة، لتصور الانفعالات المعاصرة، والرؤية الشّعريّة

نحن أمام نصوص شعريّة كتبت في حالة شعوريّة واحدة، إذ وظّف الصّائغ أسطورة إله الهند الكبرى (فاها ديفي) (Devi Gita) رمز الأمومة والخصوبة والمنقذة والمرشدة، وهي زوجة الإله (شيفا)، فهي محاربة وعدوانيّة، لا تذعن ولا تضعف، وهي امرأة يملؤها الحبّ، أنجبت الإله كالي المدمّرة للشياطين،[2]وهي الأم رمز الانبعاث والخلق والتجدّد، استدعاها الشّاعر ليعبّر عن روح العصر، ورفض الواقع، انطلاقًا من تجربته القاسية في الغربة والاغتراب والتّشرّد والضّياع، فنشد الخلاص الرّمز" إذ يتحقق بالعودة إلى رحم الأم وانتظار حياة جديدة"[3]، والعودة إلى رحم

---

(1) بلعلي، آمنة، **تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي**، ص1.

(2) نوت، كيم، **الهندوسية**، ترجمة: أميرة عبد الصادق، دار المحور الأدبي للنشر والتوزيع،2016، ص60

انظر:حرب، طلال محمود، **معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة**، دار الكتب العالمية، ص176

(3) عوض، ريتا،**أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، الجامعة الامريكية، بيروت، 1974، ص40

الآلهة (فاها ديفي) الأم الكبرىٰ خالقة هذا الكون، يمثل ولادة جديدة للكون برمته، وانطلاقة خلاقة للفرد من جديد، كما في قول الشاعر:

"يرميهِ كاهنُ ديفي

علىٰ صحنٍ عاقرةٍ:

الجِماعُ

يدرّرُ ألبانَها

تعبرُ الطائراتُ - نباحُ السماءِ

ومن تحتَ شبَّاكِها

مرتِ السحبُ، سحبُ الكلام المدندشِ....

هلْ عمرُنا نزهةٌ في المقابرِ؟"[1]

فجسّدت الثّورة تغيير ملامح الوجود، وتشكيل مجتمع إنساني جديد، من خلال العودة إلىٰ الأم التي جاء منها؛ لتحقيق ولادة جديدة، فالعالم الأسطوريّ ملاذ الشّاعر لتخطّي فواجعه سياسيًّا واجتماعيًّا، ومحاولة لتخلق عالمًا جديدًا، أكثر هدوءًا وجمالاً وأنسًا، إذ يرىٰ الخلاص في الانبعاث مرة أخرىٰ، وسرعان ما تبدّدت الصّورة الأسطوريّة من مخيّلة القارئ، في التفات إلىٰ المعجم اللفظي المعاصر، من خلال مشهد عبور الطائرات الحربيّة الغازية المؤرقة للسّماء والأرض، فالحرب من أكثر الابتلاءات المدمّرة للشّعب العراقي والتي عانىٰ منها فترات طويلة، أفسدت عليه حياته وآلت به إلىٰ المقابر، وفي خضم مقارعة مخيّلة المتلقّي بين الماضي والحاضر، كاشفًا تفاصيل واقعه ضمن أسلوب للسّرد ينتهي بتعريّة الذّات الشّاعرة تمامًا، حيث تعمقت مأساة الشّاعر

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص18

بالاستفهام عن الوجود في المقابر،إن كان نزهة أم لا؟ لكثرة القتل وسفك الدّماء، إذلم يعد من المحرّمات أو المكروهات أثناء الاستعمار الأمريكي للأراضي العراقيّة.

وعليه ربط بين المرجعيّة الأسطورية ومعاناة الشّاعر المسيطرة على أعماله الشّعرية برمتها، إذ انخرطت الصّورة الجزئيّة لإله الأم ضمن الرؤية الشّعريّة والانفعاليّة، والضيق بالوضع المعيش في العراق جرّاء عدة أسباب، أحدها الحرب الخارجيّة، ممّا دفعه للبحث عن المخلّص، فوجد ضالته في العالم الأسطوريّ، والأم الرّمز لتعيد تشكّل العالم من جديد، وتحقيق الانبعاث على المستوى الإنساني العام، بعد أن عانى العراق ويلات الحروب والانقلابات السّياسيّة، وتكبّد الأضرار المادية والنّفسيّة، فالقضيّة عامة وليست خاصة بالشّاعر.

كما يظهر سخط الشّاعر ورفضه من خلال أنساقه الشّعرية، التي تنتهي به إلى الميثولوجيا، ليجسّد صورة التّمرّد، فإن الزمن الذي أعقبه نكبة امتاز بالأشّعار التي تغنّت كلّها بالأمل والحياة والتجدّد والانبعاث[1]، والذي أجده حاضرًا في أشعار الصّائغ، حيث أفاد من توظيف الأسطورة اليابانيّة وما ترمز له من بعث وخصب، "التي تتحدث عن اعتكاف (أماتيراسو) (Amaterasu) إله الشّمس في كهف سماوي نتيجة تصرّفات أخيها (سوزانو) إله العاصفة، الذي أهمل واجباته وأدى إلى حدوث كوارث على الأرض، وكذلك ثقبت قاعة الحياكة العائدة لـ (أماتيراسو) وبعد غياب الشّمس حلّ الظّلام وثارت الأرواح الشّريرة، وانتهت الحياة، وقرّرت الآلهة إقناع الشّمس بالعودة، وضعوا الهدايا منها مرآة وسيف طلبًا لقربها، وعدد كبير من الحيوانات والنّاس، فخرجت الشّمس لترى سبب الضّوضاء في الظّلام، وصيّاح الدّيك، فأجابتها الرّاقصة ازومي لأنا وجدنا آلهة أكثر قدرة من الشّمس وحملت الآلهة المرآة ونظرت إلى نفسها (أماتيراسو)، وعادت للبزوغ بمساعدة الحبل (شيماناوا)،

---

(1) جبرا، إبراهيم جبرا، أسطورة الموت والانبعاث، **مجلة الشعر**، عدد 20، ص30.

فانتصرت الشّمس، وتبدّد الظّلام، وتراجعت الأرواح الشّريرة،"[1] فترمز الأسطورة إلى غلبة الحياة والخير على الموت والشّر، كما تجسّد صراع النّور والظّلام، فأشعة الشّمس تبدّد الظّلام والشَّر، وتعلن بداية الحياة فجر كل يوم، ولا بُدَّ من تقديم القرابين والتّعاويذ لنصرة الشّمس، إذ استلهم الأسطورة بعد إدراكه صعوبة ما يقصد، بقوله:

"لمْ يكنِ القصدُ سهلاً

كدحرجةِ الكونِ في حضنِها[2]

فلمْ تشرقِ الشمسُ زعلانةً

فاستجاروا بديكٍ فصيح

على بابِها

ليصيحَ:

- لماذا ثَقَبْتَ حياكتَها يا سوزانو (فقامتْ

من

النومِ

عُرْيانَةً

لترى - في انعكاسِ مرايا دموعي -

---

(1) هلال، هيثم، **أساطير العالم**، دار المعرفة للطباعة والنشر، لبنان، 2007، ص274.

انظر: **الآلهة اليابانية أماتيراسو** https://m.facebook.com

(2) - إشارة إلى اما تيراسو إلهة الشمس وأهم الآلهة في المعتقد الشنتوي حيث اعتكفت - كما تروي الأسطورة اليابانية القديمة - في كهف سماوي غاضبة من حماقات أخيها سوزانو إله العاصفة الذي أهمل واجباته وسبب كوارث عديدة على الأرض اذ قلعت الرياح الأشجار وهدمت الأماكن المقدسة ثم أحدث ثقْباً في قاعة حياكة أخته أما تيراسو، أنظر: **أساطير العالم**، هلال هيثم، ص174.

ضفائِرَها

قبل أنْ يَرْبِطوها إلىٰ حبلِ شيما ناوا،

لكي لا تعود إلىٰ كهفِ عزلتِها

فيعمُّ الصقيعُ..."[1].

وعلىٰ سبيل التّأثير والإقناع خلافًا للجمال الفنّي يأتي بالنّماذج الأسطوريّة المتقاطعة مع ذاته، فإنَّ الاغتراب والانكسار المشحون بالأسىٰ والحزن، والحنين للوطن، وغيرها من ويلات تجرعها الشّاعر، في سبيل نيل الهدف العظيم، المتمثّل في الحرّية والعدالة، تطلّب التّضحيّات العظيمة والمؤلمة التي تتماهىٰ مع المحاولات والقرابين الذي قُدِم للشّمس للظهور، فانبعاث الشّمس معادلًا موضوعيًّا للحقوق المنشودة، والأهداف والأحلام والآمال الصّعبة المنال التي يسعىٰ لها الشّاعر، إذ تستحيل الحياة دونها، وجلال شأنها يبرر الجهد المضني المبذول" وبسبب ظهورها اليومي علىٰ البشر، وتوزيع نورها وحرارتها علىٰ الجميع، كان أكثر حدبًا من بقية الآلهة، واعتبرت ربًا للعدالة والمساواة والقانون"[2].

ومن جانب آخر فالشّاعر يملؤه الأمل بإحراز النّصر والخروج من الوضع الاجتماعي والسّياسيّ الرّاهن، إذ يعدّ الشّعب العراقي بالغد المشرق، وأنّ الشّمس ستشرق لا محالة، وستتحرّر من الظّلام والظّلم، لكن يتوجب علىٰ الجميع النضال لإخراج العراق من سيطرة الظّالمين، ففي العقائد الهنديّة والشّرق الأقصىٰ، نجد الشّمس" مظهر العظمة، والجلال، والحشمة، والحرّية، والشّهامة"[3]، لذلك استخدم

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص31

(2) السّوّاح، فراس، **كنوز الأعماق- قراءة في ملحمة جلجامش**، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1987م، ص55

(3) بور، علي رومي، **الرمزية المشتركة في أشعار جواد جميل وطاهرة صفار زاده دراسة وتحليل**

الشّمس رمزا للعدالة، والحرّية، والأهداف، والآمال، فالشّمس تمنح الحياة وبدونها تاؤول إلى الفناء، فالشّاعر عقد مفارقة بين غياب الشّمس وما يقترن به من دمار وفناء لبلده، وظهورها المقترن بالانطلاق والعمل والحياة والنّور.

فاستطاع أن يقدم دلالة حاسمة، في التّواشج الدّلاليّ والفنّي بين الرّمز المستدعى والرّمز الذّاتي، وإسقاط المرجعيّة الأسطوريّة على واقعه، فالثّورة المنشودة كالشّمس الأشد إضاءةً والأكثر وضوحًا، والأعظم أثرًا، كما وجد معطيات الأسطورة صالحة للتّعبير عن تجربته الشّعوريّة والفكريّة، فحضرت الأسطورة بدلالاتها المحوريّة وأحداثها دونما استبعاد للذّاتيّة، فدموع المعاناة اقتحمت عالم الأسطورة الحقيقي، محاولة الآنين والنفاذ من هلاكها، وتحقّق الأمل الذي تصدر المقطع (لم يكن المقصد سهلًا) بخروج الشّمس في وسط السّماء، مبدّدة الصّقيع والرّكود والتّبلد والاضمحلال والاستسلام.

لذلك فالأسطورة في شعر الصّائغ" وسيلة للتّعبير عن واقع منهار، وشعور باليأس من الخلاص، وكذلك وسيلة للإيحاء بإمكانية التّغيير وتحوير المجتمع، من خلال تأكيده على ضرورة الفعل، وبذلك تكون الأسطورة عنده فاعلة، فتتم المصالحة بين الواقع والرؤيا، وبين الحقيقة والخيال"[1].

---

(1) بعلي، حفناوي، **سفر بعلي العظيم**، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2011م، ص257.

المبحث الثّالث: المرجعيّة الأسطوريّة المصريّة القديمة

المعتقدات الفرعونيّة المصريّة القديمة، باعتبارها منهجًا فكريًّا استخدمه الإنسان المصري القديم، ليعبّر فيه عن نظرته في الكون، من خلال بدء الخليقة، ونظام الكون، والصّراع الأزلي بين الخير والشّر،[1] كأحد موروثات الحضارات والثّقافات القديمة، ساهمت في اكتناز ذاكرة الصّائغ بالأساطير، وشكّلت جزءًا من تكوينه الثّقافي، فاستدعاها في تجربته الشّعرية، معوّلًا على الذّاكرة الجمعيّة للمتلقّي، فالحضارة المصريّة القديمة مشهورة في عدد الآلهة، بل كانوا يعبدون مئات الآلهة، التي حظيّت بشهرة واسعة حتى أيامنا، فعرّج على جانب من جوانبه؛ ليسهم في بناء نصّ شعري مترابط ومنسجم موضوعيًّا وفنّيًّا، فانزاح بالمرجعيّة الأسطوريّة إلى ما يناسب تجربته الشّعرية، فكريًّا ودلاليًّا، متجاوزًا الزّمان والمكان في سبيل الإتكاء على دلالة الوقائع الأسطوريّة لتمنحه التجدّد والحياة.

وانخراط الشّاعر في ظاهرة الحزن المرتبطة بحالة واقعه، المستغرق بها على امتداد نتاجه الإبداعي والفكري، لم يحل دون نشود العالم السّرمدي، مراوغًا بين الدّلالتين، إلى درجة الامتزاج بين الأنا (نصّ الشّاعر)، والآخر (النّصّ المستدعى)، ويتبدّى هذا التّوحد في مرجعيّات الانبعاث والحياة الأسطوريّة المتنوعة، التي يستوحي الصّائغ من حضورها في ذاكرته الثّقافيّة، ما يساعده على تصوير إبداعه الشّعري، وفق قدرتها على إثراء نصّه المنتج، حيث يتجلّى الصّراع بين الموت والانبعاث في الإله (هاتور) (Hathor) عند المصريين القدامى رمز القوة الجبَّارة الظّالمة، "تروي الأسطورة أن الإله

---

(1) الرواحنة، مسلم رشد، المعتقدات الدينية الفرعونية المصرية بين الوثنية والأسطورة والتوحيد، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، جامعة مؤتة، مجلد 22، عدد 5، 2007م، ص291

رع قد أصبح مسنًا، وأن رعيته من بني البشر تآمروا عليه، فاستنجد بالمعبودة (هاثور)، التي تسمىٰ (عين رع)، ويصفونها بالقوة الجبّارة، للقضاء علىٰ البشر بنيرانها الغاضبة، ولكن (رع) خشي أن تبطش (هاتور) بالبشر وتبيدهم، ودبّر وسيلة لإنقاذ البشر، وذلك بتقديم شراب الخمر من الشعير وصبغة باللون الأحمر، فصار يشبه الدّم البشري، وعند الصباح أمر (رع) بصب الخمرة في الحقول لتغمر الأرض، ولما خرجت الإله (هاتور) وجدت المكان مغمورًا بالخمر، فشربته (هاثور) وثملت وتمكن من إنقاذ البشرية"،[1] فالقوة الجبارة والاندفاع المشهور للإله هاثور في سحق معارضيه، يتوافق مع التّجربة الشّعورية للصّائغ، والواقع المعيش، في قوله:

"أُبْصِرُ هاثور تشربُ صورتَها

ثم تسكرُ

ناسيةً عينَ رعَ تجفُّ

فتنفلتُ الأرضُ من قوسِ لعنتِهِ".[2]

فهو يحمّل الرمز الأسطوري آراءه السّياسيّة، فيشير إلىٰ الاضطهاد الذي يعانيه الإنسان العربي عامة، والعراقي خاصة، ليصبح (هاتور) معادلًا موضوعيًّا للقوات السّياسيّة والعسكريّة الجبارة التي تقضي علىٰ كل مخالف فكريّ لها، بأمر من السّلطات العليا، غير آبهة بحياة البشريّة، ودونما اهتمام بوجودهم أو فنائهم، وبهذا تتمثل المشكلة التي يعانيها.

وقد نجح في تحققت الّلحمة النّصّيّة والفنّيّة بصهر أسطورة الانبعاث والنّماء في البنية، باثة إيحاءاتها، مانحة الانطلاق والأمل رغم كل المعيقات، وانتفاء أسباب

---

(1) حسن، سليم، **الأدب المصري القديم: القصص والحكم والتأملات والرسائل**، ج1، ط2، القاهرة، 1990، ص84

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص251

الحياة، فوظّف الشّاعر أسطورة هاثور بشكل جزئي، مع بعض التَّحوير والانزياح الدّلالي للقتل والهلاك في الأسطورة إلى مبعث للحياة والنّماء، لإغناء تجربته بما يتناسب والّدلالة المحوريّة للنّصّ المنتج، فأقدم على سرد أحداث الأسطورة، بعين المبصر القريب، الشّاهد على أحداث العراق، وما يقوم به الطّغاة من سفك للدّماء، ولكن رغم شرورهم هناك من يقوض خططهم اللعينة، لتنعم الأرض وما عليها بالحرّية، ينهي التّناص بالبعث للحياة بعيدًا عن شرور الطّغاة والجبابرة، فتنسحب ظلال الأسطورة المصريّة القديمة للقتل والدّمار إلى واقع الشّاعر المعاصر، ورؤيته الطّامحة في المستقبل القادم، يقلب الدّلالات الماضية للأسطورة، لتنسجم مع الدّلالات المعاصرة، فيعيد إنتاج أسطورة الخصب في هذا النّصّ بعد أن يضيف روحه وإيحاءاته الخاصة، مسقطًا تلك المضامين الأنثربولوجيّة على واقعه النّفسيّ، وتجربته المعاشة.

وجسّدت الإشارة الأسطوريّة التّجرية الشّعوريّة والفكريّة في موضع آخر من أعماله الشّعرية حيث يستدعي الآلهة المصريّة القديمة بعد إمتصاص بنيته الثّقافيّة لينساب مع سياق نصّه، الذي يتمحور حول مشهد الرّضوخ والاستسلام، فوظّف الإله (معات) (Maat) رمز الحقّ والعدل، وتمثّله على المستوى المضموني، إذ "كان الاعتقاد عن المصريين القدامى بالحساب بعد الموت، ويظهر فيها الإله (أوزوريس) ربّ الآخر، وهو يزن قلب الميت بميزان العدالة، وكان قلب الميت يوضع في إحدى كفّتي ميزان، وفي الكفة الأخرى توضع ريشة تمثّل الإله (معات)، إلهة الصّدق والعدالة، وابنة الآلهة (رع)، فإن خفت موازينه كان دليلًا على أنّه طاهر، فيكون مصيره الجنّة أمّا إذا ثقلت موازينه كان دليلًا على أنه آثم؛ فيساق إلى عذاب الجحيم".[1]

فاستثمر المرجعيّة الأسطوريّة، وحمّلها دلالات سياسيّة معاصرة، بما ينم عن مقصديّة واضحة لتّلاقح النّصّي، عبر إذابته في جسد النّصّ، وتفعيله إيحائيًّا ورؤيوية

(1) الملغوث، سامي بن عبدالله، **أطلس الأديان**، مكتبة العبيكان، الرياض، 2007، ص584

النّصّ المنتج؛ لتأتي دعوة الشّاعر إلى الميزان بريشة (معات) التي تمثل الحق والعدل، وتعبّر عن الصّفاء والطّهارة الأسطوريّة، في ظلّ المفارقة الصّارخة في أعمال السّلطات السّياسيّة والأجهزة الأمنية، إذ استحالت أعمالهم ظلمًا واستبدادًا، وسلبًا للحقوق والحرّيات، وانتهاكًا لكرامة الإنسان تحت بساطير جنوده، بقوله:

"ناتفاً ريشَ معتٍ[1] لكي أزنَ الظلمَ تحت بساطيرهم"[2].

وتجسّدت صرخة الشّاعر في الرمّز الأسطوري، فاستطاع الشّاعر استحضار روح الأسطورة، بما ينسجم مع تجربة الشّاعر القاسية، التي قادته إلى توظيف المرجعيّات الأسطورية جزئيًا للوقوف إلى جانبه؛ لصوغ رؤيته الشّعرية، وحوَّر الأسطورة من ميزانها لأعمال الموتى الصالحة في النّصّ المرجعي المستدعى، لتصبح لأعمال الظّالمين السّياسيين وأعوانهم العسكريين، والنّظام السّلطوي برمته، والمفارقة السّاخرة في ميزان الظّلم، تشيء بعمق المأساة، وحجم الخذلان، وهل الظّلم بحاجة إلى ميزان؟!، ولعله يسوق الأدلة الإلهية الفرعونية لتكون شاهدًا على ظلم القوى السّياسيّة في وطن الشّاعر العراق، لأنها فاقت كل الحضارات والثّقافات، فتمّ توظيف الرّمز معكوسًا، وطّوع الدّلالات المرجعيّة، مع الحفاظ على الدّلالة المحوريّة، بما يتناسب مع الواقع المرير.

وهنا تبرز الذّات الشّاعرة متحديّة واقعها، ولا تكتفي بالانفتاح على النّصّ المرجعيّ، وقلب المضمون الأسطوري للإفصاح عن حالتها الشّعوريّة، بل تطفو على المستوى السّطحي لتجسّد فاعليتها في بنية النّصّ الحديث، فالدّافع لاستحضار أسطورة (معات) من الذاّكرة الجمعيّة هو الظّلم الواقع على العباد، ورغبة الشّاعر في

---

(1) – إلهة الصدق عند المصريين تمثل لابسة ريش نعامة واحدة ولعدالتها استخدمت ريشتها لوزن روح الميت في يوم الحساب أمام اوزوريس. انظر المعبودة ماعت (الصدق والعدل أساس الملك) https://www.civgrds.com

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص375

الثّورة على الواقع، مما دفعه إلى إقامة الميزان الأسطوري، لتعرية السّلطات السّياسيّة في بلده أمام الجميع، وكشف أساليبهم ووسائلهم ومخططاتهم ودوافعهم ورغباتهم، لتحقيق آماله في الحرّية والعدالة والمساواة.

وعليه برهن الصّائغ على الصّلة بين الرّموز الأسطوريّة المنتقاة على اختلافها، والذّات الشّاعرة، حتى تتلاشى الفروقات بينهم في ظلّ هيمنة الدّلالة المحوريّة، ليعبّر عن قضيّته ونضاله الفكري فيما يعانيه وطنه من غياب الحرّية والظّلم والاستبداد، فالمرجعيّة تجسيد لفكره، مانحًا البطل فيها ذاته وموضوعه، وهو يجسّد " رمزًا لولادة الثّورة، وإعادة الحياة الكريمة إلى المعذّبين الذين يقارعون الظّلم والطّغيان حينًا، كما كان في حين آخر حافلاً بدلالات الاندحار"[1]، فساهم الرّمز في إنشاء علاقة بين العالم الأسطوري وعالم الشّاعر بشكل شعوري في البنية النّصّية، تبعًا لما يقتضيه التعبير من دلاليّة وإيحائيّة للمضمون المعاصر.

(1) علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**،، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984، ص 55-56

المبحث الرابّع: المرجعيّة الأسطوريّة اليونانيّة والرومانيّة

من يسعَ للولوج في عالم الأسطورة اليونانيّة يجد أنها من أغنى الميثولوجيات في العالم، وقد أثّرت في ثقافات العالم الأوروبي والعالم العربي،[1] وبنى عليها كبار المبدعين في العالم نصوصهم الأدبية، مستحضرين مضامينها، ومستوحين أفكارها، والصّائغ أحد الذين وظّفوا هذه الأساطير في أعماله الشّعرية، وتمثلوا رموزه الأسطورية في التعبير عن اتجاهاتهم الفكرية، ومشكلاتهم النّفسيّة، وصراعاتهم الدّاخليّة والخارجيّة، بما يعمق الدّلالة، من خلال تقديم أسطورة إبداعية جديدة، بملامح شخصيّة، فامتازت تجربته" في توظيف الأسطورة متشابكة، تتواكب فيها مجموعة من القيم الجماليّة والمناحي الفنّيّة، والوظائف السّياسيّة بشكل يجعل دراسة الملمح المنفصل حالة غير ممكنة"[2].

فيستحضر المزيد من المرجعيّات الأسطوريّة؛ لاحتواء رؤيته الشّعرية والفكريّة، فاستدعى الأسطورة اليونانيّة، وقد أولاها اهتماما كبيرًا، وشكّلت جزءًا من تكوينه الثّقافي، إذ تتماهى فيها المعالم الأسطوريّة بمعالم الواقع المعاصر، واللافت "إصرار الشّاعر في إبداعه على تكرار نماذج متنوعة من الانبعاث والحياة، يحمل في طياته دلالات عميقة ومتنوعة، تتجاوز أن يكون أسلوبًا فنّيًّا فحسب، بل لها دلالات نفسيّة

(1)بربارة، فؤاد جرجي، **الأسطورة اليونانية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2014، ص5

(2) علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984، ص121

متعددة مرتبطة بخصوصيّة التّجربة الشّعريّة التي تجعل من استحضارها ميزة مختلفة عن غيرها، يبدع من خلاله صوره الشّعرية"[1].

تتبدّى في رحلة الشّاعر الإبداعيّة أسطرة الذّات، وذلك بالرّمز المؤدلج لنموذج الحياة والانبعاث، فيقدم في سبيل ذلك تناصًا مع أسطورة الخيط أريادني (('Ariadne thread إذ تقوم الأسطورة على أريادني ابنة حاكم كريت (مينوس)، إذ قامت بمساعدة البطل الأسطوري (ثيسيوس) ابن الملك الأثيني، أثناء ذهابه لقتل الوحش (مينوتور minotaur)، الذي كان يعيش بشبكة من الممرات، فاعطته كرة من الخيط، حتى يعثر على طريق الخروج، ولا يضيع في المتاهة[2]، فبرزت في الأسطورة دلالات الانبعاث والحياة، فالخيط هو الوسيلة الوحيدة؛ للوصول إلى الطريق السليم المؤدّي إلى النجاة، والمرشد للمسار الصحيح في ظلّ تشعّب دروب الحياة، والبطل ثيسيوس، هو رمز الشّجاعة والتّضحيّة بالنّفس، والرمز المعادل للشّاعر الذي تاه في دروب الحياة في سبيل الدّفاع عن قضيّته الوطنيّة والإنسانيّة، بقوله:

" وهو يُرَتِّبُ ياقتَهُ، ثم يخرجُ للطرقاتِ [المتاهاتُ تأخُذُني بظلاماتِها،

انقطعَ الخيطُ – أريادني – مَنْ يقودُ خطاي

إلى البابِ؟"[3].

واستطاع أن يحوّل النّصّ الشّعري إلى شيفرة إشاريّة، بعد توظيف الأسطورة الجزئي التي تشكّل نسقًا معرفيًّا، في سبيل إنتاج نصّ جديد، معبرًا عن مواجهة الصّعاب من أجل الوصول إلى الغاية والهدف، فالرّمز رغم ما واجهه من صعاب، بقي

(1) عباس، حازم كريم، سعد، رياض عبدالله، المرجعيات الأسطورية للتكرار في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، **مجلة أوروك للعلوم الإنسانية**، جامعة المثنى، العددد4، مجلد 10، 2017، ص74.

(2) **موضوع أرديان في الأساطير اليونانية** https://ar.unistica.com

(3) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص105

ثابتًا ومصرًا على تحقيق غايته، وهو المعادل الموضوعي لشقاء الشّاعر، وتحمله المعاناة والألم، فستمر في تحقيق الحلم والأمل في الحرّية والعدالة، ومن جهة أخرى فإن ما يعيشه الشّاعر من أحداث سياسيّة واجتماعيّة ودينيّة طائفيّة ومذهبيّة متشابكة ومتداخلة يصعب الفرار منها، وحاجته إلى الخروج من هذا المأزق الصّعب، لا يتحقّق إلّا بما هو أسطوري، فتداعى إلى ذاكرته خيط النّجاة الأسطوري، وأسقطه على واقعه، الذي تمثل بالقدرة على فهم الأحداث السّياسيّة والاجتماعيّة الشائكة، وإيجاد وسيلة للنّفاذ من الواقع المأزوم، متماهيًّا مع شخصية البطل الأسطوري ثيسيوس في تجاوزه المتاهة، وإنقاذ نفسه من غياهب الظّلمات، بما يؤكّد التّلاقح النّصّي على اختلاف المعطيات والقرائن الميثولوجيّة، لتتقارب في مستوياتها الدّلاليّة في النّصّ المنتج.

فحقّق التّماسك النّصّي والتّناغم الفكري بعلو صوت الذّات الشّاعرة المسيطر على المقطع الشّعري، بما ينير الطريق للمتلقّي إلى فكرة النّصّ وتأويله، متخطيًّا الالتباس إلى المكاشفة، سواء على المستوى الدّلالي، أو على المستوى اللفظيّ والأسلوبيّ، فالاستفهام قاد القارئ إلى الواقع العراقي، بعد استرجاع الذّاكرة الثّقافيّة لدّلالات الأسطوريّة، المتغلغلة في البنية النّصّية، والمتفاعلة معها، في ظلّ طغيان التّأثر الشّعوري.

فغربته النّفسيّة وخوفه من المجهول المحيق به، وتخبط قراراته، وعدم رشده إلى الطريق القويم، دفع ذاكرته الثّقافيّة إلى استدعاء الأسطورة (أريادني) المرشدة والمضحّية بنفسها في سبيل إنقاذ ثيسيوس، فوظّفها بصورة جزئية ومضة سريعة في الإطار العام للقصيدة، بما ينسجم مع معاناته النّفسيّة في ظلّ الإشكاليات المحيطة، إذ تتولد حاجته للخيط السّحري من رحم معاناته، ودوامة الصّراعات السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة في وطنه العراق، أصبحت عائقا كبيرًا يهدّد الحياة.

واستكمل الأسطورة السابقة في موضع آخر، حيث تطفو دلالة الانبعاث والحياة على الرّغبة والحس والرؤية، والتي عبّر عنها برموز متعدّدة، مع اختلاف في المعطيات

الميثولوجيّة، وهذا يتضح بشكل جلي في تجسيده الشّخصيّة الأسطوريّة قنطور (Centaur) الذي ذهب (ثيسيوس) لقتلها، وهي رمز الشّر والقتل والسّلب والاستغلال "وطبقا للأساطير اليونانيّة القديمة، أن الإنسان الفرس مخلوق غريب له رأس وصدر إنسان بينما نصفه السّفلي هيئة الفرس، وكان يعيش جبال تيسالي، ويتغذىٰ علىٰ اللحوم وأصبح رمز قوىٰ الطبيعة الجامحة"[1]وكانت أثينا ترسل سبعة شبان وسبع فتيات من الفائقي الجمال والقوة، طعامًا لهذا الوحش إلىٰ أن قتله ثيسيوس"[2]، ولا يخفىٰ علىٰ المتلقّي الدّلالات السّياسيّة المعاصرة البارزة في المقطع الشّعري، فجسَّد هذا الوحش الرّمز بدمويته وبطشه وجبروته معادلًا موضوعيًّا للسّياسيين في وطنه، بعد أن سلبوا وقتلوا وروّعوا أهلها، متخفّين تحت ستار الحكومة وسلطاتها، مستغلين خيراتها، في قوله:

"ولصوص الحكومةِ ينتهبون سنابلَهُ والأغاني

رأيتُ البروقَ الطروقَ تَشُقُّ بحربتِها بطنَ قنطور حتىٰ تدلَّتْ مع الكرْمِ أمعاؤهُ،".[3]

فغذت المرجعيّة الأسطوريّة نصّه الشّعري، بإشارات دلاليّة وقرائن لفظية تنصهر في بنيته النّصّية، شكلت علامة إيحائيّة في ظلّ أزمته النّفسيّة مما تتعرض له العراق من سياساتها وحكوماتها، أصحاب السّيادة والقوة، وأولياء الأمر والنهي، إذ انقضّوا علىٰ خيراتها كالوحوش الكاسرة، مما ساق إلىٰ مخياله وحش (قنطور)، رمز السّلب والنّهب والقتل، محوّرًا في أحداث الأسطورة لينهي حياته البرق الليلي بطعنة تتدلىٰ به أمعاؤه في كروم العراق، وبهذا تنسلخ الأسطورة من دلالاتها الماضية، لترسّخ صورة الواقع المتماهي مع الماضي في رمزيته، لكشف الظّلم الاجتماعي الذي يرزخ تحته

(1) عبد الفتاح عصام، **أعجب الأساطير**، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة،2011، ص120

(2) سلامة، أمين، **الأساطير اليونانية والرومانية**، مؤسسة العروبة، 1988،ص129

(3) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص27

العراق، والاستغلال الذي تعرّض له وطنه من مصادرة خيرات حقولها، وغيرها من الثروات، فرفض كل أشكال الظّلم والاضطهاد، ومنها سرقة أموال الشّعب وثرواتهم، ومن ثم أحلامهم، والرّوح الثّوريّة الواعدة بالنّصر، تختبئ خلف ذلك الاستحضار للرّمز الكاسر، والزائل بطعنات من البطل الأسطوري (ثيسيوس) أو بطعنات من (البرق).

والرّغبة في الوصول إلى الخصب دفعته إلى مرجعًا أسطوريًّا، يشكل العالم، تشكيلًا رمزيًّا، بما تحمله من رموز شخصيّة، كما تتماهى نهايته مع نهاية القصّة الأسطوريّة، فالنّهاية الحتميّة بعد كل السّرقات وأكل الحقوق، تمتد إلى عصور ماضية في نهاية الوحش (قنطور)، فالأسطورة تمتلك دلالة حيويّة تتماثل وتجربة الشّاعر، في كفاحه من أجل الحرّية والبقاء.

وأمام قسوة الواقع وانتفاء مقومات الحياة يحاول الصّائغ أن يتحدّى الموت، ويعيد البعث للواقع، مرتكزًا على ذاكرة ثقافيّة خصبة، فوظّف الشّخصيّة الأسطوريّة (فاوست) (Faust) كرمز لاستعادة الحياة في وطنه، إذ" تدور قصّته في شكلها الأساسي حول سعيه إلى اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة، مما قاده إلى استدعاء الشّيطان، ليبرم معه عقدا يقضي بأن يقوم بخدمته طوال حياته، ليستولي على روحه بعد مماته، لكن الاستيلاء على روح فاوست مشروط ببلوغة قمّة السّعادة"[1]، فاتّخذ الشّيطان والسّحر طريقة لتحقيق آماله، وطموحاته المعرفيّة، والأمجاد المختلفة، وكل تلك الرّغبات الجامحة أدّت إلى فقدانه كل شيء، واختار المعصية، وخسارة الذّات أمام غواية الشّيطان.

وهو يفعّل تلك المرجعيّة مستعيرًا من معجمها اللغوي وبعدها الإيحائيّ ما يعينه على التّمرّد الفكري المرتبط بالسّلطة، عبر الاستدعاء الجزئي الخاطف للشّخصيّة

---

(1) **فاوست** https://m.marefa.org

للأسطوريّة المتلاقح مع المضمون العام للمنتج الشّعري، بحيث تندمج الرّوح الأسطوريّة مع البعد الذّاتي، وهذا ما أعانه على الأفصاح عن موقفه الثّوري، معتمدًا على رمزيّة شخصيّة فاوست لدى جوته، وهو البطل المأساة، الهارب من واقعه إلى الحياة الفضلى، بقوله:

"أقول لفاوست:

مَنْ باعنا

للشياطين؟

لا مشترٍ لكَ آخر...

يأتي"[1].

إذ نجد تعالقه للنّصّ المستدعى المتقاطع دلاليًّا مع رؤيويّته يتمثل في نسيج نصّه المفصح عن مأساته من عالمه البشري، الذي تبرأ من الإنسانية في أفعاله وأقواله، وتحديدًا من تملَّك أمر البشرية، من قيادات سياسيّة عليا، إلى أن ذاق بها، لتعذر نجاته منها، فأسقطه على أسطورة (فاوست)، وهي الرّمز المعادل للشّاعر الرّاغب في التّخلّي عن الواقع ومرارة التّجربة فيه، ولكنه يحوّر الأسطورة لينظمَّ إلى عالم الشّيطان دون إرادة منه، فيتماهى مع شخصية فاوست الذي قاده يأسه من الواقع إلى بيع نفسه للشّيطان في قدراته الخارقة، وغواياته، لتحقيق السّعادة الدّنيويّة التي يفتقدها، وتتعمق ذاتيّة الشّاعر ومأساته في الاستفهام الاستنكاري حيث يؤكد وجوده في عالم فاوست الأسطوري، لتبرز معاناة الشّاعر من خلال المفارقة بين عالم الإنسان الذي استحال من السوء إلى مكان مخيف، في ظلّ استحالة الحياة في العالم البشري، بات أكثر وحشيّة من الشّيطان، ومن جهة أخرى يصبح عالم الشّيطان الأسطوري الخبيث

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص23

والعاصي والمتمرّد معادلًا موضوعيًّا للقيادات السّلطوية البشريّة المسيطرة، والتي تتطلب الانصياع والطّاعة.

وتعامل الشّاعر مع الشّخصيات الأسطوريّة بشكل عابر وسطحي لا يتعدىٰ ذكر اسمها، إذ ترد بشكل سريع داخل النّسق الشّعري، الحافل بالهموم الاجتماعيّة والإنسانيّة، الرّافض للواقع، فجسّد مشهد الرّضوخ والهزيمة، وتصوير الواقع الموضوعي للمجتمع العراقي، بما يثري الشّحنة الدّلاليّة، ويعمق الإحساس بالتّجربة الواقعيّة، في استدعاء الشّخصيّة الأسطوريّة بروميثيوس (prometheus) اليونانيّة، الذي أنقذ البشرية، متّكئًا علىٰ المرجعيّة الميثولوجيّة التي تقول، "أن بروميثيوس قام بإهداء الإنسان النار المقدّسة وأعطىٰ علمها للبشر، فغضب عليه الإله (زيوس)، وعاقبه بالصّواعق، ورماه علىٰ جبل ينهش النّسر كبده، وكلّما نما من جديد عاد لينهشه، وهكذا إلىٰ الأبد"[1]، وتتلخص القصّة بانحيّاز بروميثيوس للبشر، فهو معلمه وحامي وجوده، لذلك قام بالتّمرّد علىٰ الآلهة (زيوس) من أجل الإنسان، فقدم النّار التي تعني النّور والمعرفة، باعتبارها أحد وسائل الحضارة، حيث يدلّ علىٰ المقاومة والانتصار وإعادة بعث الحياة في الذّاكرة الجمعيّة والأسطوريّة، بينما هو في المتجسّد النّصّي اتّخذ منحنًا دلاليًّا معكوسًا، يخالف الأسطورة، وأعطىٰ الشّخصيّة دلالة جديدة، حيث الموت والاستسلام المتقاطع مع الدّلالة المعاصرة، في قوله:

"مرَّ برموثيوس يسأَلُ أين يسدّدُ فاتورةَ الكهرباءِ"[2].

ومما يجدر الإشارة له أن تلك العلاقة الوثيقة بين الأسطورة وواقع الصّائغ، تتبدّىٰ في التّجربة الشّعوريّة، وتكون معادلًا موضوعيًّا لرؤيويته، فقد عانت الأسطورة من قسوة الآلهة، كما يعاني الواقع المعاصر من الظّلم والاستبداد والفقر

(1) خشبة، دريني، **أساطير الحب والجمال عند اليونان**، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة، العراق، ج1، 1986، ص34.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص296

وغياب العدالة تحت تسلّط الحكومات وقيادتها العليا تحديدًا، وتوظيف الرمز الأسطوري الثّوري الذي قدّم النّار والكهرباء للبشريّة في إطار نقد الواقع الاجتماعي والسّياسيّ والاقتصادي، والدّفاع عن العمال والفقراء ضدّ قوى الظّلم، فيتقنّع شخصيّته الأسطوريّة للبوح بهموم المستضعفين الكادحين والمستلبين، ومأساتهم بعد ما قدموه من تضحيات في سبيل الحياة، هم من يدفعون التكاليف الباهضة مقابل ذلك.

وفي ضوء حرص الشّاعر على انسجام المرجعيّة في النّصّ المنتج، قام بتحوير الأسطورة، وقدّم شخصيّة الرّمز الأسطوري البطل المتمرّد والمضحّي في سبيل البشريّة في الأسطورة الحقيقة، ليصبح عاجزًا ومستسلمًا ولا مباليًّا، فاقدًا للقوة إلى حدٍّ أنّه يدفع فاتورة الكهرباء التي هو سببها وجودها ومنشؤها، أي وظّف الأبعاد الأسطوريّة توظيفًا معكوس الدّلالة، خلافًا لما هو في أصل الأسطورة، إذ دمج الصّائغ بين البعد الأسطوري والذّاتي، ليصنع رمزًا جديدًا، منبثقًا من رؤيته الفكرية المستسلمة واليائسة من الواقع السّياسي والاجتماعي بعد أن فقدت الإنسانيّة معانيها تحت سطوة الظّلم والاستبداد، فحدث تغيير شامل وجذري في كل المسلَّمات والثوابت، فالقوة أصبحت ضعفًا، والتّمرّد أصبح خضوعًا، والعمل أصبح كسلًا، وعليه الأسطورة اندمجت مع تجربة الشّاعر المستمدة من الواقع المحيط المخيّب للآمال.

والتّوق إلى بعث الحياة، وتجاوز الواقع عند الصّائغ، قام على أبعاد أسطوريّة في أنساقه الشّعرية، فاستخدم رمز الحياة والانبعاث في نصّ شعري آخر، والمتمثّل بالإله فيستا (vesta) ربة الموقد عند الرومان الوادعة، الحليمة، والمحبة" وهي الألهة الحامية لنار الموقد المنزليّة التي تظهر في صورة اللهب والنّار المشتعلة في موقد المنزل، كما اعتبر ربّ الأسرة كاهنًا للألهة فيستا، وكان يقوم على نار فستا المقدّسة في الفويوم الروماني

كاهنات يسمين عذارى فستا كما يعرفن باسم الفستال"[1]، وهي رمز الحياة العائليّة وما يسودها من سلام وودّ، وربّة الدّار والسّاهرة على سعادتها وراحتها، كما تميزت بعذريتها ومن أجل ذلك قدمت لها القرابين لكراهيتها للحرب والمنازعات وعدم اشتراكها في أي منها،[2] فحافظ على مكونات الشّخصيّة الأسطوريّة ودلالاتها الرّمزيّة، وأدخلها لبنيته النّصّية، كنسق ظاهر، مسقطًا ملامحه على واقع الشّاعر، لخدمة قضيّته الإنسانيّة، فأنشأ أسطورة جديدة مستمدة من واقعه، بقوله في نشيد أوروك:

"قلتُ: فيستا اُخْرُجِي من دوائرِ شعلتِنا،

فالعذارى احترقنَ بنارِ الفوروم وناري،

ولا توقظي حُلْمَنا بالصراخِ

إذا قرصتكِ أصابعُ شهواتِنا."[3]

وهذا جزء من المخزون الثّقافي الذي أفرزه وعي الشّاعر بالقضيّة الإنسانيّة، حيث يعبّر عن ثورة وتمرّد أبناء شعبه، التي استحالت إلى نار متأجّجة، من خلال التّفاعل مع الأسطورة الرّمز الرّافضة للحرب والقتال أن تدعهم وشأنهم، ويحاول إقناعها بصواب رأيه، باسترجاع حقيقة تاريخيّة مرتبطة بالعذارى خادمات معبد (فيستا) المكلفات بإشعال نيران الفيوم، والحريصات عليها دائما مشتعلة، وهذا العمل المضني أحرق أصابعهن، مما استوجب الخروج عن هذا الاستعباد، والرفض

---

(1) بربارة، فؤاد جرجي، **الأسطورة اليونانية**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دار الثقافة، دمشق،2014، ص164

انظر: **معجم الأساطير**، ماكس إس.شابيرو، رودا، ترجمة حنا عبود، دار علاء الدين للنشر، دمشق، 2008، ص269

(2) إمام، عبد الفتاح إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم**، مجلد 2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998، ص277.

(3) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص311.

لكل أشكال الظّلم، حيث أوجد نموذجًا ثائرًا متمرّدًا غاضبًا، يسعىٰ إلىٰ ثورة عارمة لتغير وجه الظّلم، والحصول علىٰ الحرية، فالعذارىٰ أصبحن معادلًا موضوعيًّا للشّعب العراقي القابع تحت الظّلم، والذي ضاق ذرعًا بالاستعباد المتواصل، وفقدان الحرّية، بعد أن تهيئت جميع الأسباب الموجبة للثّورة.

وتطلُّع الشّاعر الطّموح للثّورة لتغير الواقع، ونسف موجباتها، دفعه للمزاوجة بين آلهة الموقد (فيستا) وخادماتها، وقضيته المعاصرة، فأصبحت جزءًا من السياق، وارتبطت به ارتباطًا عضويًا، ليستحيل نار الموقد المادي في الأسطورة، إلىٰ نار معنوي يتمثل في ثورة الشّاعر علىٰ الوضع الراهن في وطنه، وحلمه في الخلاص من القوىٰ الظّالمة، فالدّلالات المعاصرة تبرز بصورة واضحة، إثر غلبة الدفقة الشّعوريّة، بقوله: (لا توقظي حلمنا بالصراخ) وكذلك، قوله: (إذا قرصتك أصابع شهوتنا)، فيصبح الرّمز الأسطوري جزءًا من حلم الشّاعر، في تجاوز كل العقبات أمام ثورة شعبه، من خلال توظيف مضمون الأسطورة الحقيقي، بحيث تبدو في ملمح جديد تكشف واقع تجربة الشّاعر.

ويومئ إلىٰ مأساته في سيطرة الطّمع والجشع علىٰ الواقع المعاصر، والسّعي وراء الذّهب والمال، فاختار الرمز الأسطوري الأكثر اكتنازًا لتمثل هذا التكوين الجمال، وساق إلىٰ مخياله الملك ميداس (midas) الأسطوري وحبه للمال والذهب، الذي قاده " للطلب من الآلهة أن يهبوه القدرة علىٰ تحويل كل ما يلمسه ذهبًا، فاستحال ذلك وبالًا عليه، إذ حول أحد أبنائه إلىٰ تمثال ذهب، وكاد يموت جوعًا وعطشًا من حبه للمال والذهب، كما نقم عليه الآلهة (أبولون) وغرس في رأسه أذني حمار بعد أن حكم في مسابقة موسيقية ولم يعطي الجائرة له".[1] وميداس رمز الشّهوة للمال والذّهب،

(1) **الموسوعة العلمية الشاملة**، تاريخ دول وأحداث، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،2012، ص229

انظر: بول، فليب، **العناصر**، دار المحور الأدبي،2016، ص47

يستدعيه الشّاعر بما يخالف نصّ الأسطورة كرمز سلبي، في تحويل الأشياء المادية ذهب، فأصبح رمزًا إيجابي يطلب منه تحويل دموع الطفولة ذهبًا، بما انطوت عليه من أحلام وأمال عظيمة، ذهبت أدراج الرّياح، وكان الأجدر بها أن تقدّس وتصان؛ لذا يمزج الشّاعر بين واقعه المعاصر والأسطورة، ليأتي برؤية فلسفية جديدة تتوافق مع تجربته الشّعرية ومعاناته النّفسيّة، في قوله:

"أن أقولَ لميداس حوّلْ دموعَ طفولاتنا ذهباً، أنْ أقودَ حمارَ بوريدان للعلفِ الفلسفيِّ.......

لكنهم أوقفوني بباب الجوازات".[1]

فتبدّى الخيط الدّلالي الرّابط بين الرّمز المستدعى والنّصّ الحداثي، إثر التّلاقح النّصّي الواعي، وتوظيفه الفنّيّ في جسد النّصّ، اعتمادًا على النّواحي الفكريّة للقصيدة، ممّا دفعه إلى تحوير في الأسطورة وتفصيلاتها، فالرمز الأسطوري وحبه للذهب وقدرته الخارقة، أعطى القيمة الحقيقية للأطفال، ووقف على دموعهم الثّمينة التي تفوق الذهب والمجوهرات، فالأطفال المستقبل القادم، والأفق الحالم، والأمل العائم، وبهذه الصّورة تتعمق مأساة الشّاعر، في استذكار ظروف نشأته، إذ ترعرع فيها طفلًا مقموعًا، مقيد الأحلام، فكوَّن رؤية خاصة عن عالم الطّفولة انطلاقًا من تجربة حقيقية، فوثّق الامتداد التّاريخيّ للمعاناة في حياته، ضمن الملامح الأسطوريّة.

وبذلك يؤكد الشّاعر قدرته على امتصاص الأسطورة، ومحاورتها في سبيل تلقيحها إيحائيًّا، وانفتاحها شعورًا، فالحالة النّفسيّة التي ترافق الشاعر جرّاء السياسات الدكتاتورية، التي تقتل الخيال، وتمنع المعرفة، وتكبح التّفكير، مما يولد التردّد والضّعف عند الصغير قبل الكبير، فالموانع والصّعوبات جسّدها بالتّوظيف الأسطوري، إذ ربط بين أسطورة ميداس ورمزيتها السّابقة الذكر، وأسطورة حمار

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص463

بوريدان التي تدرس موضوع حرّية الإرادة، وتجسّد القصور الإنساني المعاصر، و "بوريدان فيلسوف فرنسي كان مهتمًا بدراسة سلوك الإنسان، وتفسر دافعيّة قيامه بالأعمال، وفي دراسته قام بتجربة منع الحمار الأكل والشّرب لفترة طويلة، ثم قام بإحضار إناء به ماء، وآخر به طعام، وقام بوضعهما أمام الحمار بحيث يكون الطّعام والشّراب على مسافة متساوية من الحمار، ولأن جوعه مساوٍ لعطشه بقي مترددًا بين الأكل والشّرب، لا يستطيع اختيار أي منهما، وتفضيله على الآخر، والنتيجة مات الحمار"[1]. وحمار بوريدان المعادل الموضوعي للإنسان العراقي عمومًا، والشّاعر خصوصًا، الفاقد للحرّية والإرادة والكرامة، والمحاصر سياسيًّا واقتصاديًّا ودينيًّا، فأسقط الرّمز الأسطوري ليتحدث عن معاناته السّياسيّة والاجتماعيّة السائدة في العراق والوطن العربي برمّته، نتيجة الاستعمار، والسّياسات الخارجيّة الموجّهة، والنّكسات المتتالية للأمة العربية.

وهذا التّقاطع بين التّجربتين؛ الأسطورية، والشّعرية، أسهم في أسطرة الواقع الشّعري، متحررًا من السّياقات الثّقافية الجّامدة، ومنفتحًا بالمخزون الثّقافي إلى آفاق جديدة، مندمجًا بالتّجربة الرؤيوية المتعالقة فكريًّا ودلاليًّا، فجسَّد من خلالها معاناته التي تتمثل بالحكومات وسياساتها، وتميّزت بقهريتها العالية في مستوى الفقر والاستبداد، بيد أنّها في لحظة ما وراء التّصور حضرت أمام حواسه الخمس إناءان، واحد للحرّية، آخر للثّورة، فكما في تجربة الماء والطعام في دائرة التّردّد، ليكون الموت حلًّا، كذلك هو في تجربة الإنسانية ظلت الحرّية والثّورة في دائرة غير المتناول، ليكون الانتحار الطّائفيّ والطّبقيّ، ويستمر الاستبداد بأشكال جديدة، وتضييع الثّروة.[2]

فبعد الحضور الأسطوري على المستوى الّلفظي والإيحائيّ في النّسق الشّعري، وفي ظلّ سطوة الحالة الشّعوريّة، ينقل المتلقّي إلى الدّلالات المعاصرة بعيدًا عن

(1) العزيزي، عزيز، **معضلة الحمار ومأساة الإختيار!!** https://modawan.com

(2) الدلفي، كامل، **حمار بوريدان في عراق مابعد** 2003، www.m.ahewar.org

الإشارات الدّلاليّة الأسطوريّة، ضمن المعجم اللغوي المعاصر بقوله: (أوقفوني بباب الجوازات)، ليقود المتلقّي بعد تلك المرجعيّات ودلالاتها الأسطوريّة وأبعادها الإيحائيّة صوب الواقع العراقي المقيد والفاقد للإرادة والحرّية، ومن جهة أخرى يسوق الدّليل الموضوعي الأسطوري لتفعيل رؤيته المتطابقة إشاريًّا مع النّصّ المستدعى، المتمحورة حول السّبب الذي أفضى إلى التّقاعس، والخوف من الثّورة، ومنع التّمرّد على السّياسات الظّالمة.

وفي إطار التّعالق الجزئي للشّخصيّة الأسطوريّة والبنية النّصّية والفكريّة للشّاعر، بغية طمس الفروقات بين التّجربتين، وتجاوز التباينات نحو تشابك البنيان، يأتي استدعاء أساطير إيزوبوس (Aisopos)، وتحديدًا قصّة (ضآلة الشأن)، " إذ حطّت بعوضة على قرن ثور، وبعد أن بقيت عليه مدة، شعرت برغبتها التّحرك، وعندها سألت الثّور، فيما إذا كان يودّ أن تغادر الآن، فأجاب الثّور،" لم ألحظك حين جئت، ولن تكوني موضع إلتفاتي إذا ذهبت"[1]، فنصاع الشّاعر في خلقه الفنّيّ للمغزى الفكري من القصّة التي ساقها الفيلسوف إيزوبوس، بعدم أهمية بعض الناس، فلا فرق بين وجودهم وعدمه، فأصبحت مرتكزًا في تشكيل بنية القصيدة، وذلك بفتح ماضيها والخروج من جمودها بسلاسة صوب حاضره، عبر إذابة النّصّ الميثولوجي في نصّه الشّعري، فحوّر في التفاصيل والأحداث دون الخروج عن الإطار العام للقصّة، لينقل الدّلالات الأسطوريّة ويكسبها المعاصرة، مسقطا حال البعوضة الرّمز المهمش على ذاته، فهي الرّمز المعادل لصاحبها العبد اليوناني أيزوبوس، المجرّد من الحقوق، وكذلك مخيّلة الشّاعر انتقتها لتتفق مع رمزيتها، وتنسجم مع رؤيتها، فهي الرّمز المعادل للشّاعر أيضا، في قوله:

"وبعوض إيزوبوس يَحْمِلُ جثتَنا

---

(1) أيسوب، خرفات أيسوب،القسم الرابع، **مجلة التراث الشعبي**، وزارة الثقافة والإعلام، مج 14، عدد2، 1983،ص83

ويطيرُ..

رُرُرُ"[1].

فالنّصّ الشّعري يعبّر عن عجز الشّاعر أمام طغيان السّلطة السّياسيّة والاجتماعيّة، فاختار الاستسلام والانعزال والرّحيل بعد الثّورة والتّمرّد والرّفض للواقع المرير الذي انتفت فيه الحقوق، وسلبت الكرامة، وصُودِرَت الحرّية، وفي ظل هذه الانتهاكات اللاإنسانيّة آثر التّماهي مع موقف ذبابة إيزوبوس واختار الرّحيل، ولكن المفارقة أنه جثّة هامدة، بعد أن استنزف وطنه كل طاقاته، وسلب أحلامه، وأجهض ثورته، وأخرس صوته، فأضحى جثة هامدة.

آثر الشّاعر توظيف المرجعيّة الأسطوريّة، بشكل خاطف وسريع داخل النّسق الشّعري، في ظلّ حضور صوت الذّات الشّاعرة، وسيطرتها الكاملة على عملية السّرد، وخلال ذلك يصبح إيزوبوس وبعوضه جزءًا من أسطورة الشّاعر، حيث يصوّر هامشية مكانته في وطنه العراق، ومحدوديّة قيمته، التي تتفق مع معاناة إيزوبوس العبد اليوناني، والذبابة بطلة قصّته، فكل منهم يعاني ذات الإشكالية، ويشتركوا في ردة فعلهم الغاضبة، مؤثرين الرّحيل والحرّية، وفي ذلك محاكاة ساخرة لحياة البؤس السّياسي والاجتماعي لفئة من الشّعب العراقي.

وأسقط على الملامح الأسطوريّة آلامه الماديّة والمعنويّة التي يكابدها، وفي سبيل ذلك استدعى في رسم الصّورة في المقطع الشّعري التّالي الشّخصيّة الأسطوريّة اليونانيّة ميدوزا (Medusa) رمز الشّر والضّغينة" التي كانت تحوّل كل من ينظر إلى عينيها إلى حجر انتقامًا، بعد أنّ حولتّها آلهة آثينا إلى امرأة بشعة المظهر، كما حوّلت شعرها إلى ثعابين"[2]، واستخدم الدّلالة الأساسيّة التي حملتها (ميدوزا) في تجربته

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص27

(2) **مدوسا** https://m.marefa.org

الشّعريّة المعاصرة، لتنقلب ميدوزا اليونانيّة الرّمز، معادلًا موضوعيًّا للقتله في العراق، فتنسحب الرّوح الشّريرة من الرّمز الأسطوري إلىٰ القوة الشّريرة في الحاضر العراقي، لتشترك في القتل والخراب، إذ يدلل علىٰ بشاعة الواقع من خلال الأسطورة، فبعد قتل المحارب والثّائر، ترىٰ زوجته نهايته من خلال عيون ميدوزا التي تحيل كل شيء إلىٰ حجر، فأحالت ظلّه إلىٰ حجر، وفي هذا تصوير للقهر والظّلم، وللنّهاية الحزينة التي آل إليها المدافع عن ثرىٰ وطنه، بقوله:

".. لكنَّها أبصرتْ ظلَّهُ يتحجّرُ

في عين ميدوزا تندبُ لحظةَ مرآتِهِ تتكسَّرُ

قبلَ انعكاسِ النهارِ

علىٰ دمِ نرسيس في الماءِ.

لا يتلاشىٰ ولا يتحاشىٰ المرورَ بأصداءِ أكو."[1]

والتّوظيف الفنّي لشخصيّة (ميدوزا) لا يتجاوز الاستلهام الجزئي السّطحي، ولا يكتفي بذلك الرّمز، بل يورد في النّسق الشّعري رمزًا أسطوريًّا آخر يلتحم فنّيًّا ودلاليًّا مع النّصّ المنتج، ليكمل صورة الفقد المؤلمة بتضمين شخصيّة (نرسيس) الأسطوريّة، إذ تعدّ رمزًا من رموز التّضحية في سبيل الحبّ، و"تزعم الأسطورة اليونانيّة أن حورية الجبال (إيكو) أغرمت به، ولكنه لم يبادلها حبًّا، فحكم عليه بأن يفتتن بجمال صورته في الماء، ورغبته في إمساك صورته وضمّها في الماء، كانت سببا لسقوطه في النهر،"[2]ونرسيس الباحث عن الحبّ، مات في سبيل مبتغاه، ليصبح رمزًا للتّضحيّة في سبيل المبدأ العظيم، وتكون حينئذ معادلًا موضوعيًّا للمناضل في سبيل القضية، وللموائمة مع البنية النّصّية حوّر في الأسطورة الحقيقية، وخرج عن مضمونها

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص45

(2) بابتي، عزيزة فوال، **موسوعة الأعلام**، ج4، باب النون، دار الكتب العلمية، 2009، ص271

بما يتناسب مع تجربته المعاصرة، وأبعادها النّفسيّة، فالمناضل انكسرت مرآته أي أحلامه وأفكاره قبل نهايته.

فهو يكاد يرىٰ الحياة المعاصر من خلال أجوائها الميثولوجيّة المتمكنة من نفسيّته وفكره، ولكنه تخلّىٰ عنها تحت وطأة الواقع، لذا استحضر من المعجم اللفظي المعاصر (المرآة، والدّم) وهي من الإشارات الدّلاليّة المعاصرة، التي خلصته من من جمود الماضي، فالحادثة الأسطوربة لم يكن فيها (دمّ)، إلّا أنّ الثّائر العراقي سال دمه في الماء، وخلافًا لنرسيس المبغض ل (أيكو)، يحبّ كل من بادله الحبّ، ولا يتجاهل أحدًا، وعليه آثر الشّاعر الحفاظ علىٰ ملامح الشّخصيّة الأسطورية مع التّحوير في بعض دلالاتها بما يتلائم مع رؤيته الشّعوريّة والفكريّة، محقيقًا عمقًا دلاليًا وأثرًا أكبر في نفس المتلقّي.

وفي نسق سردي غابت فيه الذّات الشّاعرة، يتبدّىٰ الخيط الرابط بين أسطورتي (نرسيس وميدوزا) في النّسق الشّعري؛ الملتحم مع مضمونه الفكري، المتقاطع دلاليًّا مع تجربته الشّعرية، التي تكمن في بيان النّهاية المأساوية للمناضل بسبب سطوة الظلم، إذ جسَّدها الشّاعر من خلال عيون ميدوزا الشّريرة، التي فتكت به وقتلته، لتنهي حلمه في الحياة والمستقبل، وتتعمق الذّاكرة الجماعيّة في اسقاط الدّلالة الأسطوريّة لنرسيس علىٰ المناضل المضحّي بذاته في سبيل مبادئه وأفكاره من أجل حرّية الوطن، فتمكن الشّاعر من تطوير دلالة التّضحيّة المرتبطة بالأسطورة، بما يتلائم مع قضيّته الإنسانيّة، ومعاناته الوطنيّة.

وتوسّع الشّاعر واستفاض في توظيفة الأسطورة، فالنّص يعاني ازدحامًا في الإشارات، بما يبرز ذاكرة الشّاعر الثّقافيّة الخصبة، لكنها إشارات منتجة خلّاقة تهدف

إلى تمتين النّصّ وتأثيثه بما يعزّز فكرته الأساس،[1] لذلك حقّقت المرجعيّة وظيفتها الرمزيّة، يمكن أن تلمسها في امتزاج رؤيته الثّوريّة المتحدّية، وما بين ملامح شخصيّة الإله جونو (Juna) الأسطورية، ملكة الآلهة الرومانية رمز السيطرة والظّلم، "التي عاشت مع زوجها (جوبيتر) ملك الآلهة الرومانيّة زواجًا عاصفًا، لأنها كانت تغار من علاقاته الغرامية، وتضطهد خليلاته"[2]، فارتكز على الدّلالات الأصلية لتلك الرموز وعلى الملامح المميزة لشخصيّتها في بناء دلالات جديدة، عبر امتزاجها بمعاناه الشخصية، فهي الآلهة الأنثوية الجبّارة التي تفرض سيطرتها على ما حولها، المتميّزة بغيرتها على زوجها، وبعيدًا عن المعطيات الأسطوريّة المستدعاه من النّصّ المرجعي، نتلمس نوعًا من المخالفة للشخصيّة الأسطوريّة، ولكن يقدم الإيحاءات المعاصرة بغطاء لغوي قديم، بقوله: (تأمر حراسها المترامين)، وفي هذا خروج عن الأسطورة الحقيقية، إلّا أنّه يحاول المحافظة على الإطار الأسطوري، إذ عدَّ الآخر الضدّ هو زوجها جوبيتر "الملقب ب: إله الشّمس، وضوء القمر، وإله الرّياح والمطر"،[3]وهذه محاولة من الشّاعر اسقاط الرّمز على الواقع، لتمثل (جونو) المعادل الموضوعي للسّلطات السّياسيّة التي تحكم السّيطرة على الجميع، بما فيهم الأقرب إليها، فالإطار العائلي الحافل بالقمع والسّيطرة في الأسطورة، يوازيه المجتمع العراقي بما فيه من مكر الحكومات، وسيطرة سياساتها، وقمع أعوانها، في قوله:

"فتغضبُ جونو وتأمرُ حرّاسَها المترامين

أن يُمّسِكوا عنقَ الريحِ

---

(1)(1) الزغول، سلطان، **الذاكرة الثقافية للقصيدة العربية في الشعر الحديث**، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2018، ص170.

(2) **تعرف على 14 من إله الحضلرات الرومانية القديمة**، www.wasse3sadrak.com.

(3) **أساطير رومانية**، https://www.wikiwand.com

يضحكُ منها تايريسياسُ: لا حبَّ يُدفنُ"[1].

ومن مظاهر تسلّط وظلم الرّمز الأسطوري (جونو)، حكمها على "تايريسياس الحكيم الذي خبر الحبّ في حال الرّجال والنّساء، وحكمت عليه جونو بالعمى الأبدي، لإنكارها رأيه في الحبّ،[2] وهو رمز الحكمة والثّورة على القوى الخارقة، والمعادل الموضوعي للشّاعر، إذ يستوحي منه الإصرار والعزيمة والثّبات على المبدأ، والثّورة والمقاومة، رغم ما لحقه من عقاب في الأسطورة الحقيقية بقي مدافعًا عن الخير ورافضًا للشّر، مع تحوير في بعض الأحداث، إذ استحدث مقولة على لسان الرمز (لا يحبّ يدفن)، مطوّعًا الشخصيّة الأسطورية للبوح بمكنونه، ممّا ساهم هذا الخروج في تعميق الدّلالة المحوريّة للقصيدة، واتساع أفق الحبّ، متجاوزًا دلالته في الأسطورة المحصورة في حبّ الجنس الآخر، لينسحب إلى ما يقض مضجع الشّاعر من حبّ الأرض والوطن والمبدأ والحلم وكل ما له ارتباط في الوجدان.

نجد أن روح الشّاعر القائمة داخل جسد القصيدة، المتمسكة بالثّورة والمقاومة، والمتسلحة بالإرث الثّقافي، لتصوير واقعه، ونقد مجتمعه وحكوماته، تتعالق والتّوظيف الأسطوري الجزئي في إطار القصيدة، حيث تتماهى مع واقع الشّاعر المأساوي، بما فيه من ظلم واستبداد، وتحمل رسالة مشفرة للمتلقّي، بحال الشعب البائس، وضرورة الثّورة والخروج من تحت براثن السّلطة السّياسيّة، وسياساتها القمعية، فأصبح الرّمز الأسطوري جزءًا من الصّورة المعاصرة، بما يحمل من دلالات نفسيّة وروحية، تستهوي الشّاعر الباحث عن الثّورة والتّمرّد، لتصويب أوضاع وطنه العراق.

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص36

(2) ت.س.إليوت، **الأرض اليباب**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مكتبة التحرير، بغداد، العراق،1986، ص62.

تمكّن عدنان الصّائغ من توظيف مخزونه الأسطوري الذي يتّسم بالاتساع، وأن يسقط ذلك الموروث الإنساني من ذاكرته إلى أنساقه الشّعريّة ضمن رؤيته الفكريّة، وتجربته الشعوريّة، باستحضار روح الأسطورة، والارتكاز على دلالتها المحوريّة، من ثم " تفتيت إطارها الأسطوري، ويعيد صياغتها من جديد بما يتفق ودوافع تجربته الشّعريّة، أو قد يلجأ إلى تلخيصها وطرح هوامشها وتقريراتها مكتفيًا بالّدافع الأساسي"[(1)]، موسعًا من دلالته الإيحائيّة، ومؤطرها بمعادل موضوعي معاصر، يشترك مع الواقع، ويكشف عن دلالته، إذ استند إلى رموز أسطوريّة جزئيّة لا تتجاوز ذكر اسمها أو إحدى صفاتها المميزة، بشكل عابر وسريع، تُربَطُ من خلالها العالم الخيالي بتجربة الشّاعر المستمدة من واقعه، والملتحمة مع المضمون، دون إغفال للغاية الفنّيّة الدّافعة لاستخدامها، بما يدفع المتلقّي إلى نبش ذاكرة النّصّ الأسطورية، للدخول في عالم القصيدة الزّاخر بالتّراكمات المعرفيّة.

وتنتمي المرجعيّات الأسطوريّة التي استدعاها في تجربته الشّعريّة إلى أزمنة وحضارات متنوعة، منها ما يعود إلى الحضارة اليونانيّة والرومانيّة القديمة، ومنها ما يعود إلى الحضارة البابليّة والسّومريّة، ومنها ما يعود إلى الحضارة المصريّة القديمة، والحضارة الهنديّة واليابانيّة، في طرح تتباين موضوعاته وتتداخل مع التّجربة الشّعوريّة، ليتمكن من التّعبير عن همومه واهتماماته بعيدًا عن السّطحيّة، بما يحقّق الغموض الفنّي من خلال المزاوجة بين الأساطير ودلالاتها الرّمزيّة، ورؤيوية الشّاعر الفكريّة.

فدخلت الأساطير في إطار رؤيته الشّعرية، ضمن جوّ الانبعاث والحياة، بالاعتماد على مفردات أساطير الخصب والانبعاث على اختلاف انتماءاتها الحضارية، مسلطًا الضّوء على الشّخصيّات الأسطوريّة رمز التّضحيّة والنّضال والتّمرّد والثّورة،

---

(1) فتوح، محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص317.

دامجًا بين معطيات ودلالات الأسطورة، إلىٰ جانب المعطيات التي يعيشها الشّاعر، وقد يجنح إلىٰ تحوير المرجعيّة الأسطوريّة في أحيان أخرىٰ، لتصبح أكثر ملاءمة لرؤيته الفكريّة، بما يضفي دلالات جديدة علىٰ ذلك الرّمز، موحيّة بالانبعاث المعاصر، وتجاوز الألم والمعاناة.

الفصل الرابع
المرجعيّات الأدبيّة

- المبحث الأوّل: المرجعيّات الشعريّة العربيّة:

  *المتنبّي

  *السيّاب

  *عبد الوهاب البيّاتي

- المبحث الثّاني: المرجعيّات الشعريّة العالميّة:

  *ناظم حكمت

  *سان جون بيرس

  * مايكوفسكي

المرجعيّات الأدبيّة

شكّلت المرجعيّات الأدبيّة رافدًا مهماً من روافد إثراء المخزون الثّقافي والمعرفي للمبدعين الشّعراء، فهي البؤرة المركزية لثّقافة الشّاعر، التي تضيء رؤيته وتعمّقها، المنسجمة والمواكبة لتطور بناء القصيدة الحديثة من الجانبين الشّكلي والموضوعي، حيث تتضمن تلك المرجعيّات، كثيراً من الأجناس الأدبيّة كالشّعر والقصّة والرّواية والمسرحيّة وغيرها من الفنون، التي يستدعيها الشّاعر في إنتاج الأنساق الشّعرية، لفتح الفضاء النّصّي على دلالات شعريّة جديدة، بما يتناسب فكريًّا وشعوريًّا مع واقع حاله، " فالخطاب الأدبي إيحائيًّا تتعدد مرجعيّاته، وهو ما يسمح بتعدّد معانيه أو تعدد قراءاته بمعنى أن هذا الخطاب قد يتفاعل في تكوينه مع خطاب آخر يشكّل مرجعًا له"(1). فالعمل الأدبي لا يأتي من فراغ، بل هو نتاج لغوي لكل ما سبقه من مرجعيّات أدبيّة، تفضي إلى نتاج إبداعي جديد، يكشف عن اطّلاع الشّاعر على النّصّ الغائب، وتشي بمهارته في الرّبط بين الغائب والحاضر.

وتعدُّ الثّقافة الأدبيّة المتنوعة، والمخزون المعرفي الكثيف من مرتكزات الموهبة الشّعرية، لشحذ القريحة، إذ يقول الأصمعي" لا يصير الشّاعر في قريض الشّعر فحلًا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأوّل ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانًا له على قوله، والنّحو ليصلح له به لسانه وليقيّم به إعرابه"(2). وعليه فالشّاعر مطالب بثقافة أدبية واسعة، وهي إحدى أهم مقومات العمليّة الإبداعيّة، وقوة دافعة تثري التّجربة الشّعريّة.

---

(1) خرماش، محمد، **المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي**، ص91

(2) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر**، تحقيق محمد قرقزان، ج1، دار المعرفة، بيروت، 1988، ص 363.

ولذلك عكف الشّعراء على استدعاء المصدر الأدبي من المصادر الثّقافيّة بما يثري تجاربهم ويناسب أفكارهم،" فهو النّموذج الذي لا بُدَّ لأي شاعر أن يلمّ به معرفيّاً، حتى يتسنى له إبداع الأدب، وحتّى يضمن لأدبه ولغته النّمو والتّطور، إذ لا يخلو أي شعر عظيم في أدب أي أمّة من الأمم من هذه الرابطة التي تشدّ الشّاعر إلى أجداده الشّعراء"[1]. كما يمثل الموروث الشّعري خلاصة تجارب الشّعراء السّابقين الذي يعمق المعاني ويثري الدّلالات، والذّاكرة بما فيها من تعالق النّصوص الغائبة والتّجارب الأدبيّة السّابقة وعقول مبدعيها مع شخصيّة الشّاعر وتكوينه الفكري، هي المنطلق الأوّل في بناء النّصّ الشّعري المستقل رؤية وأسلوبًا وذوقًا. "فالصّلة بين النّصّ الحاضر والنّصّ الغائب حتمية، فالنّصّ الحاضر يتنفس بوساطة النّصوص الغائبة، ويحيا بها، ويتكلم بألسنتها، وهو لا يتكلم في زمن سابق على زمنه، وإنّما يتكلم من خلال سياقه وحضوره وحاضره"[2]، بحيث يصبح النّصّ الشّعري الجديد خلاصة لعدد من النّصوص التي تفاعل معها المبدع بعد الاطلاع عليها، واستثمرها في تجربته الشّعرية بشكل يعتمد المقاربة الدّلاليّة والتركيبيّة.

وقد شغل الشّعر المرتكز الأساس في الأدب، لكونه المهيمن والغالب على الموروث الأدبي، ولعل أقرب الفنون الأدبيّة إلى الشّاعر المرجعيّة الشّعريّة؛ إذ" يعتبر الشّعر مرجعًا هامًا وضروريًّا لأي شاعر، فهو قبل أن يكون شاعرًا لا بدَّ أنه قرأ أشعارًا لسابقيه ومعاصريه، هذا ما يجعل بعضاً من تلك الأشعار تبقى في ذاكرته شعرًا أو نثرًا مع النّصّ الأصلي"[3]؛ لتصبح منطلقًا للنّصّ الجديد، وباعثًا للنشاط الإبداعي المعبّر

---

(1) ت.س.اليوت، **مقالات في النقد الأدبي، تر:لطيفة الزيات**، مكتبة الأنجلو (د.ت)،ص6

(2) الموسى، خليل، **قراءات في الشعر العرب الحديث والمعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص54.

(3) الزعبي، أحمد، **التناص نظريا وتطبيقيا**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2000،ص50

عن رؤية وتجربة معاصرة، حيث يعمد المبدع إلى النّصوص السابقة، ويوظفها وفق عدة آليات وتقنيات؛ لينشئ دلالات جديدة استمدها من مخزونه الثّقافي.

وتجسّد ذلك في إبداع الصّائغ من خلال اعتماده على النّصوص الشّعرية السّابقة والمتزامنة والممثلة لمشترك إنساني، وقد تعالق مع مبدعين آخرين أصبحوا نموذجًا في تجاربهم الإبداعية أو حياتهم الخاصة، ضمن تفاعل خلّاق لإنتاج النّصّ وتنميته وإثراء دلالته، وفق رؤى معاصرة، "ومن الطّبيعي أن تكون شخصيّات الشّعراء من بين الشّخصيّات الأدبيّة هي الألصق بنفوس الشّعراء ووجدانهم؛ لأنّها هي التي عانت التّجربة الشّعريّة ومارست التّعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التّعبير عن تجربة الشّاعر في كل عصر"[1].

من هنا اتّكأ عليه الشّعراء التالون، في ابتكار المعاني والألفاظ والصور الفنّيّة والصّياغة الجماليّة، وبهذا" لا يستطيع الشّاعر تأكيد ذاته إلّا على أساس علاقته بالشّعراء السّابقين والمعاصرين، ليكون قادرًا على إنتاج دلالات جديدة"[2]، وفق رؤاه وتجاربه النّفسيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة المعاصرة.

وقد شكّل المضمون الفكري المستمد من المرجعيّة الشّعرية الحقل الأكبر في علاقة الشّاعر الحديث به،" فليس في وسع الشّعريّ إلا أن يستجيب لنداء الذّاكرة، كما لا يمكن للشّاعر أن يبتكر من فراغ، فقد يقتضي الأمر النظر إليه من زاوية نصّيّة، أي حدود طاقة النّصّ على الامتصاص بمستوى طاقته على تنفيذها لطرائق لغوية"[3]، بما يحقق قدرًا من من التّكثيف الدّلاليّ والإيحائيّ في الخلق الإبداعي الجديد. لذلك وظف

(1) زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص173

(2) موسى، إبراهيم نمر، نحو تحديد المصطلحات: التناص- الأدب المقارن- السرقات الأدبية، **مجلة علامات النادي الأدبي**، جدة، ج64، مج16، فبراير، 2008، ص67

(3) الغذامي، عبدالله، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية-نظرية وتطبيق**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، ص324

الشّعراء المعاصرون المخزون الثّقافي وأعادوا تشكيله بما ينسجم مع واقعهم النّفسي والرؤيوي ضمن عملية انتقائية توظف المعطيات الثّقافيّة في تجربة شعرية جديدة، وعملية الخلق الشّعري قد تتجاوز المضمون المعرفي إلى شخصيّة الشّعراء المرتبطة بالتجارب المميزة، بما يغني سياقه الشّعري "إذ إنّ شخصيّات الشّعراء من أكثر الشّخصيّات شيوعًا في شعرنا المعاصر، وفي ذات الوقت من أكثرها طواعيّة للشّاعر المعاصر، وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة"[1].

كل ذلك جعل توظيف المرجعيّات الأدبيّة من التقنيّات المهيمنة على النّصّ الشّعري المعاصر، ولم يستغن عنه الشّعراء الحداثيّون في إبداعهم، ومنهم الصّائغ فقد تعاطى مع المرجعيّات الأدبيّة (الشّعرية) واستلهمها في بناء أنساقه الشّعريّة، مركزًا على ما يشكل" جزءًا من تكوينه الذّاتي والنّفسي، مثلما هو جزء من التّكوين الثّقافي والفكري له"[2]، وتمّ توظيفها في إبداعه إيمانًا بضرورة "استقاء وإدخال نصّ شعري أو نثري له السّبق الزمني في نصّ جديد عبر التّوظيف الفنّي وإسباغ صفة إنسانيّة عامة عليه ليصلح لكل زمان ومكان، على أن لا يكون هذا الاستقاء أو التّوظيف فعلًا اجتراريًا ونقلًا وثائقيًا خالصًا، بل نقلٌ حيٌّ لإبداع يمكن تنشيطه دائماً بالعودة إلى أكثر اللحظات ابتكارًا في التأليف الشّعري"[3]. وبخاصة ما ارتبط منها بقضايا معينة، غدت رمزًا لتلك القضايا سواء كانت سياسيّة أو اجتماعيّة، أو فكريّة، أو فنّيّة، ويحمّلونها للقضية التي يريدون، ومن "هنا صار الماضي الأدبيّ والشّعري جزءًا مؤثرًا في عملية خلق الصّورة الشّعرية الجديدة، وواحدة من مصادرها المهمة"[4].

---

(1)زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص173

(2) حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر**، ص200

(3) ريكور، بول، **الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور**، حرر: ديفيد ورد، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999،ص45.

(4) أطيمش، محسن، **دير الملاك**، ص223

ويتّضح من خلال الوقوف على نتاج الصّائغ الشّعري، الاتصال الوثيق بالمرجعيّات الأدبيّة المختلفة والمتنوعة، تبعًا لتأثره في بيئات مختلفة: بثقافاتها وبلغتها وتكوينها الشّعري، أملتها عليه ظروفه السّياسيّة، التي جعلته يستقي صنوفاً مختلفة من الأدب، فضلًا عن شغفه بالمعرفة وقراءاته الموسوعيّة التي تجلّت في أنساقه الشّعريّة، وعليه تجاوز الشّاعر مستوى الفهم والاستيعاب والاكتناز إلى التّوظيف والاستثمار للمرجعيّات الأدبيّة وفق التّجربة والرؤية الشّعرية.

وعليه فالتّفاعل بين الصّائغ والشّعراء والأدباء القدماء والمحدثين من العرب والغرب، أنشأ علاقة حلوليّة بين زمانين: الماضي والحاضر، يحضر فيها الماضي باعتباره مصدرًا للابتكار والتجديد والدهشة، حيث تعاد صياغة النّصّ الشّعري وفق رؤية جديدة معاصرة، تفتح له آفاقاً واسعة من التّأويل والكشف، ليجد المتلقّي نفسه أمام نصّ قديم جديد، يكتنز بأبعاد دلاليّة شموليّة وإنسانيّة في الوقت نفسه(1)، متمثّلًا أنماطًا متعددة في استدعاء الشّخصيّة الأدبيّة المرجعيّة وتوظيفها، أبرزها الاستهلال بنصّ للشّخصيّة، حتى أن فهم تلك القصائد لا يتم إلّا بالرجوع إلى هذه النّصوص التي غالبًا ما تسبق القصائد، ومثلت مفاتيح للنّصّ الشّعري التي تليها،" وتقع هذه النّصوص التوجيهيّة في منطقة غير محددة، على تخوم النّصّ، وهذه المنطقة ذات فاعلية كبرى؛ لأنها تتحكم إلى أبعد الحدود بفعل تأويل النّصّ أو تفعيله"(2)، فإن الاستشهاد بنصوص أدبيّة قبل المتن ومذيلة باسم مبدعها، يجعلها جزءًا فاعلًا في بيئتها الجديدة، ويضفي عليها طابع الاستمرار والتّلاحم حد الاندماج، ومن الأنماط الأخرى التي حددها علي عشري استخدام الشّخصيّة عنصرًا في صورة جزئية بتوظيفها لخدمة

(1) موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرؤية الشعرية: دراسات في انواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**، وزارة الثقافة الفلسطينية، الهيئة العامة للكتاب، 2005، ص129.

(2) جليلة، طريطر، **أدب البورتريه النظرية والإبداع**، دار محمد علي للنشر، 2011، ص15

السّياق العام للقصيدة، كما استخدم الشّخصيّة معادلًا لبعد من أبعاد تجربته، يوظفها لنقل بعد متكامل من أبعاد تجربته.[1]

وقد ينفتح النّصّ الشّعري على شخصيّات أدبيّة يجد في توظيفها إثراءً لدلالة، سواء من خلال الاقتباس المباشر لأبياته الشّعرية، أم الاقتصار على ذكر اسم الشّاعر بكل ما تحمله شخصيّته من دلالات رمزيّة تتوافق والرؤية الشّعريّة،" بحيث يسقط الشّاعر على معطيات التّراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثيّة معاصرة، وبهذا تغدو عناصر التّراث خيوطًا أصيلة من نسيج الرؤية الشّعرية المعاصرة، وليست شيئاً مقحماً أو مفروضًا من الخارج"[2].

وتبعاً لذلك تباينت المرجعيّات الأدبيّة التي استقاها بين العربية والغربية، إذ تمثل حضورها الصّريح النّصّي في جسد النّصّ، منطلقًا مرجعيًّا للنّصّ الذي لا يمكن فهمه من دون الرّجوع إلى مرجعيّاته، فهي حصيلة ثقافة المبدع وخبراته الفكرية المستحضرة في نصّه، والمندمجة مع سياقه، والمتفاعلة معه، والمؤثرة فيه.

والقراءة الفاحصة للأعمال الشّعرية للصّائغ تبين أن شخصيّات الشّعراء تشكل المحور الرئيس في التضمينات، ومن ثمّ النّصّ الأدبي لهؤلاء الشّعراء، بما يفسر تجاربهم وأفكارهم وأحاسيسهم، وكان مولعًا بالموروث الأدبي قديمه وحديثه، شرقيه وغربيه، ومنذ نعومة أظفاره واظب على قراءة دواوين العرب قديمها وحديثها، وفضلًا عن الثّقافة الأدبيّة الغربيّة التي تشرّبها في مرحلة متأخرة من تكوينه اللغوي، فاستوعبها وحفظها، وتمثل عناصرها ومعطياتها ومضامينها.

---

(1) زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص277-285.

(2) زايد، علي عشري، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، **مجلة فصول**، مج1، ع1، 1980، ص202

وللوقوف على الزّخم الأدبي في نتاج الصّائغ الشّعري، لا بُدَّ من استقراء واستقصاء النّصوص الشّعرية، ومحاولة حصر تلك المرجعيّات ضمن بوتقتين: عربية وغربية، للكشف عن مرجعيّات الرؤى الشّعرية، ومدى قدرة الشّاعر على تجاوز التّراث إلى المعاصرة بما ينسجم مع عالمه الانفعالي والفكري.

المبحث الأوّل: المرجعيّات الشّعريّة العربيّة

لقد حظيت المرجعيّات الشّعرية باهتمام كبير من الشّعراء والنّقاد؛ بوصفها مادة غنيّة وأرضيّة خصبة مليئة بالدّلالات والإيحاءات، التي تكسب التّجربة الشّعرية تميزًا وتفردًا،" بسبب حتمية اندماج المقروء الثّقافي في ذاكرة الشّاعر الذي تمَّ تسربه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصّور أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك"(1). فالشّاعر يتأثر بأطره المرجعيّة ولا سيّما الشّعرية منها، "حيث يقف خلف الشّاعر كنز ضخم من الشّعر العربي، يستل منه ما يشاء وما يلائم تطلعاته ورؤيته الفنّيّة، ولا يمرّ بعصر أدبي إلّا وينهل منه، منذ الجاهلية حتى العصر الحديث، بما يؤكد أن الشّعر العربي الجديد لم يكن طفرة، بل حلقة ترتبط ارتباطًا عضويًا بالحركات الإبداعية في التّراث العربي وما أنتجته العبقرية الإنسانيّة على مرَّ العصور حتى العصر الحالي"(2)، فتجارب الشّعراء على اختلاف أزمانهم وأمكنتهم متشابهة إلى حد ما، وتتقاطع مع بعضها في بناء القصيدة شكلًا ومضمونًا.

واجتهد الشّعراء في استثمار المرجعيّات الشّعريّة في النّصوص الحديثة لتوضيح الحاضر، كما أن له دوراً في إثراء لغة النّصّ الشّعري، ومنحها آفاق دلاليّة واسعة، وذلك" بقدرتهم على استيعاب الرموز ونقلها إلى الواقع المعيش برؤية معاصرة، تاركين الانطباع لدى القارئ بعدم وجود انفصال بين هذا الواقع وعناصر التّراث عبر

---

(1) الزعبي، أحمد محمد، **التناص: نظريا وتطبيقيا**، ص153.

(2) جيدة، عبد الحميد، **الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل للنشر، بيروت، 1980، ص78.

المسافة الزّمنية التي قطعتها الأمّة في مشوارها الطويل"[1]، ليجد المتلقّي نفسه أمام نصّ قديم جديد، ينطوي على قرائن وإشارات تعبيرية، ويكتنز بأبعاد شموليّة ودلاليّة، يتناسب مع واقع الشّاعر.

فالثّقافة الشّعرية العربية المختزنة في الذّاكرة ضاربة جذورها في فكر الشّاعر وألفاظه وبصوره وتراكيبه، التي تتبدّى في التّعالق النّصّي بين النّصّ الشّعري العربي منذ الجاهلية إلى العصر الحديث، في حين أكسبه قدرة خاصة على التّعبير عن رؤيته وتجربته في نصّه الإبداعي، حيث "يجعل النّصّ ذا قيمة توثيقيّة، يكتسب بحضورها دليلًا محكمًا وبرهانًا مفحمًا على كبرياء الأمّة التّليد وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري، ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر، أو بمعنى أخر، سيلهم الشّاعر أوجه التّشابه بين أحداث الماضي، ووقائع العصر وظروفه، إن سلبًا أو إيجابًا، وهو في هذا كله يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدا صوت الجماعة، وصدى نفسه في إطار الحقيقة التّاريخيّة العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التّاريخيّة الكبرى، التي تشكّل حضورًا بارزًا في تاريخ الأمّة دون الخوض في جزيئات صغيرة"[2].

والصّائغ هو من الشّعراء الذين أفادوا من الشّعر العربي قديمه وحديثه، ووظّفه في نتاجه الشّعري، واستلهمه من مصادر متنوعة، ولم يقف عند شعر عصر معين أو شاعر بعينه، مما يدلّ على ثقافته الشّاملة لكل العصور الأدبية، واستحضر شخصيات الشّعراء دون غيرهم، كما عُدت سمة بارزة في شعر الصّائغ، تقوم على المعرفة الواعيّة بملامح تلك الشّخصيّات وأبعادها الدّلاليّة، ومن ثمّ المقابلة بين تلك الملامح والقضايا التي يعيشها في واقعه، ثم التّعبير عن هذا الواقع، من خلال الشّخصيّة

(1) أبو صبيح، يوسف، **المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 1990، ص148.

(2)موسى، نمر، **توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص117.

المستدعاة، بطرق تعبيرية مختلفة، تبتعد كثيرًا عن مجرد ذكر الشّخصيّة أو سرد أحداثها كما وردت في كتب التّاريخ والأدب[1].

وتبدّىٰ ذلك في استدعاء الشّخصيّات الأدبيّة بوجوه متعددة، من حيث المساحة النّصّية التي تشغلها الشّخصيّة المستدعاة، فمن استدعاء جزئي في داخل النّصّ إلىٰ كونه محورًا له، ومن حيث التّوظيف، فأحيانًا يستغل الشّاعر طاقات الشّخصية الإيحائيّة ودلالاتها، وتارة يركز علىٰ جانب من جوانبها، وتارة يخلع صفات الشّخصيّة علىٰ شخصيّة معاصرة أو واقع معاصر، كما قد يقف الشّاعر بالشّخصيّة التّراثية عند حدود السّرد والتّسجيل لأحداثها، أو يوظّفها قناعًا رمزيًّا، وأحيانًا يتلمس علاج مشكلاته في الشّخصية التّراثيّة[2].

وللوقوف علىٰ الشّخصيّات الأدبيّة، والشّعريّة منها في نتاج الشّاعر، والتي تتلاءم ومضمون تجربته، في مقارعة الظّلم والخروج عن إرادة السّلطة المستبدّة، لا بُدَّ من تتبع نتاجه بالاستقصاء الدّقيق والإحصاء، لنركن إلىٰ الجدول التّالي الزّاخر بالشّخصيّات الشّعرية، والتي يترتب عليها وجوب بيان الشّخصيّة الأدبيّة المرجعيّة وأبعادها المعاصرة في ضوء رؤية وفلسفة وانفعالات وتجربة الشّاعر.

(1) السكويت، عبدالله بن خليفة بن دخيل، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي من عام 1351 إلى 1416ه**، أطروحة دكتوره، جامعة الإمام محمد، الرياض، 2008، ص3

(2) محمد عبد الرحمن، إبراهيم، **استدعاء شخصية الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث**، إطروحة دكتوراه، كلية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، جامعة القاهرة، 2002، ص2

الجدول الإحصائي للمرجعيات الشعرية العربية

الرقم	الشاعر	التكرار	الجزء والصفحة
1	ابن زريق البغدادي	3	ج1،ص83، ص94، ج2، ص77
2	سعدي بن يوسف	1	ج1، ص84
3	علي الرماحي	2	ج1، ص178، ص293،
4	حكمت الحاج	1	ج1، ص211
5	محمود درويش	1	ج1، ص240، ج2، ص110
6	عبدالوهاب البياتي	3	ج1، ص369، ج3، ص21، ص572
7	عبد العزيز المقالح	2	ج1، ص371، ص373
8	علي الدميني	1	ج1، ص375
9	عبد الرزاق الربيعي	3	ج1، ص377، ج3، ص70، ص307.
10	أمل دنقل	1	ج1، ص446
11	أبو نواس	2	ج2، ص39، ص249
12	سعدي الشيرازي	1	ج2، ص44
13	ابن دانيال	1	ج2، ص68
14	ابن المعتز	1	ج2، ص69
15	المتنبي	6	ج2، ص75، ص 103،ص107، ص468، ص536، ج3، ص530.
16	أبو فراس الحمداني	1	ج2، ص99
17	طرفة بن العبد	1	ج2، ص100

الرقم	الشاعر	التكرار	الجزء والصفحة
18	الأعشى	1	ج2، ص104
19	كميت الاسدي	1	ج2، ص117
20	امرؤ القيس	2	ج2، ج121، ج3، ص22
21	السياب	6	ج2،ص134، ج3، ص206، ص228، ص397، ص530، ص572
22	تأبط شرا	1	ج2، ص139
23	ابن لنكك البصري	1	ج2، ص187
24	الأصمعي	1	ج2، ص189
25	كزار حنتوش	3	ج2، ص191، ج3، ص389، ص424
26	أبو دهبل الجمحي	1	ج2، ص289
27	جميل بثينة	1	ج2، ص295
28	الحطيئة	1	ج2، ص296
29	معين بسيسو	1	ج2، ص374
30	دريد بن الصمة	1	ج2، ص469
31	البحتري	1	ج2، ص471
32	أبو العلاء المعري	1	ج2، ص474
33	ميسون الكلابية	1	ج2، ص486
34	يزيد بن مفرغ الحميري	1	ج2، ص502
35	الماغوط	1	ج2، ص516

الرقم	الشاعر	التكرار	الجزء والصفحة
36	العباس بن الأحنف	1	ج2، ص 539
37	حافظ الشيرازي	1	ج2، ص 540
38	فضل خلف جبر	1	ج3، ص11
39	عروة بن حزام	1	ج3، ص164
40	كثير عزة	1	ج3، ص189
41	الشريف الرضي	1	ج3، ص206
42	نزار قباني	1	ج3، ص355
43	سامي مهدي	1	ج3، ص443
44	الرصافي	1	ج3، ص527
45	خليل الحاوي	1	ج3، ص542

تجدر الإشارة بعد الاستقراء السابق، أن السّياسة قضيّة الشّاعر الأولى احتوت خيرة الوجوه الأدبية أمثال: السياب، والبياتي، وحزار حنتوش، المتنبي، وامرؤ القيس، وعبد العزيز المقالح، وعبد الرزاق الربيعي وغيرهم من الشّعراء الذين ساقهم الصّائغ في أعماله الشّعرية وعدّهم رموزًا للقضيّة، "فالشّاعر مخلوق متميز عن عامة النّاس في المجتمع الواحد سواء بمواهبه أو بفكره أو بنظرته إلى الحياة، فهو دائم الحركة، رافض للسّكون والذّل والمسكنة، محبّ للتغيير والتّطوير، ومن هنا يكون إبداعه الشّعري، متّسمًا بالقلق والسّخط والانفعال ثمّ بالثّورة والرّفض"[1]، وفي ظلّ الواقع المرير أخذ

---

(1)محمد، سعيدي، الرفض في الشعر العربي المعاصر، **مجلة الآداب واللغات**، جامعة قاصدي مرياح ورقله، الجزائر، عدد 7، مايو، 2008، ص131

الشّاعر على عاتقه النّضال الأدبي، فانظمّ إلى الثّوار الفكريين "ورفض الشّاعر يهدف إلى تعريّة الواقع وكشف عوامل القهر والدكتاتورية فيه، ومواجهة جوانب الضّعف والاختلال بغية إصلاحها وتقويمها، وهو في ذلك كله يصدر عن تجربته الخاصة مستلهمًا تجربة الجماعة"[1].

فالمرجعيّات الأدبيّة لها حضور فعّال في الأنساق الشّعرية تبعًا للجدول الإحصائي السابق، لقربها من ذات الشّاعر، وتوافقها مع انفعالاته ووجدانه، واشتراكها في الظّروف المعيشيّة، حيث استدعى الكثير من الرّموز الأدبيّة والشّخصيّات من خلال تضمين شعرهم أو ذكر اسمهم في أعماله الشّعرية لارتباطهم بالسّياسة ودعوتهم للثّورة والإصلاح، والتي سنقف عليها بشيء من التّفصيل فيما يأتي.

المتنبّي

استولت شخصيّة المتنبّي على الاهتمام الأكبر من الاستدعاء للشّخصيّات الأدبيّة التي أوردها الصّائغ في شعره، ولا سيّما أنّ المتنبّي يحتل مكانةً بارزةً في الموروث الثّقافي العربي، فهو "فخر العرب وشاعر التّجارب والحكم، والشّاعر العظيم، قليل النّظير، وهو أيضا فيلسوف، ولكنّه ليس ذلك الفيلسوف الذي يعنى بسننها وصروفها، وهو إلى جانب ذلك فنان، ولكنّه لا يدخل عالم الفن من باب الجمال، وإنّما يدخله من باب القوة"[2]، وتجارب الحياة الخاصة ومعاناته الذّاتية أورثته الحكمة، وأبرز ما يخلده" هي تلك الحكم الرّائعة التي استفاضت في شعره، فاستشهد النّاس بها بحسب ما يقتضيه

---

(1) حسين، فاتنة محمد، تجليات الرفض في شعر فدوى طوقان، **المجلة الأكاديمية العراقية**، جامعة الموصل، مجلد 7، عدد 27، تشرين أول، 2011، ص190

(2) خليف، يوسف، **في العصر العباسي: نحو منهج جديد**، مكتب غريب، القاهرة، 1980، ص141

مقام الاستشهاد، فكأن المتنبّي لسان حال البشر بأجمعهم"[1]، والتي جاءت نتيجة التّجارب الذّاتية المرّة، إضافة إلى فكر المثقّف الواعي بكل علوم عصره، سجّل من خلالها تجاربه الإنسانيّة وحمَّلها دلالات كثيرة في حياة الأفراد والجماعات.

وربّما المتنبّي أكثر طواعية للشّاعر المعاصر، وقدرة على استيعاب تجاربه المعاصرة، لما فيها من تماثل فكري معه، ولا سيّما فيما يتعلق بالمواقف السّياسيّة ونظرة كل منهما لصاحب السّلطة، حيث عايش المتنبّي مواقف سياسيّة عديدة آنذاك، وصراعات ونكسات متعددة شهدتها الأمّة العربيّة والإسلاميّة، فأصبح أداة فنّيّة، يتمكن الشّعراء من قول ماهم محرومون من إعلانه في مجتمع يعيش في حالة الانحدار السّياسي، وقمع الحرّيات، والصّراع بين الثّوار والسّلطة،[2]وهكذا تأثر بالموروث الثّقافي العربي، بل واقتحمه وتفاعل معه كي يصل به إلى الحاضر، ويستشرف من خلاله المستقبل، فاستعار شخصية المتنبّي الرمز، لتمثيل تجربته، ورؤيويته السّياسيّة والاجتماعيّة، مما دفعه إلى استقطاب فترات حرجة ومواقف هامة من حياة المتنبّي، لإدانة الأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة، إذ عدَّ رمزًا للحرّية والأنفة والعزّة.

ويعود الشاعر ليخلي حيزّا من النّصّ فيفرد شخصيّة المتنبّي، وتتبدّى بنصّها الشّعري صراحة، تتعالق مع توجّه الصّائغ الفكري وتوجهه النّقديّة، بما يضمّه نصّ المتنبّي من ردة فعل إنسانيّة وثوريّة، لتتحقّق الفاعليّة الثّقافيّة مع المرجعيّة الشّعرية في المتجسّد النّصّي؛ باستدعاء شخصيّة المتنبّي من الموروث الأدبي العربي بأصالته وعراقته، بوصفه رمزًا للواقع المأزوم، وإدانة الزّمن الواقعي، ولعلَّ هذا ما يفسّر شيوع الشّخصيّة الرّمز في الشّعر العربي الحديث، فمحنته القوميّة والوطنيّة والشّخصيّة في

---

(1) بلاشير، ريجيس، **أبو الطيب المتنبي: دراسة في التاريخ الأدبي**، ترجمة:إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1975، ص477.

(2) الكركي، خالد، **الصائح المحكي، صورة المتنبي في الشعر العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص16

زمن كثرت فيه الاضطرابات، ليست بأقل من محنة الشّاعر، "فالنزعة الثّورية ظهرت على المتنبي منذ أوائل نشأته وشبابه، وهي النّزعة التي باعدت بينه وبين بغداد والسّلطان والثّراء، ورافقته إلى بلاد الشام، وطرابلس واللاذقية وحمص ومصر، وحمل فكرته الثّورية على الأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة العامة التي يفرضها نظام دخله الفساد أو حكّام فاسدون ومفسدون، وعبّر عنها بأشكال مختلفة، وبدت مكتنزًا لطاقاته الشّعرية"[1]، ومن خلال التحامه بالحياة، انطلقت حكمه في مختلف القصائد، المستمدة من التّجريد والتّعميم، اللذين يرتقيان من الجزئيات إلى الكلّيات، ومن الأعراض إلى المبادئ،[2] فقدم التّضحيّات في سبيل ما يطمح إليه من المجد والرّفعة، إلّا أنّه أصيب بالفشل والإخفاق فيما يصبو، وانتابه التّشاؤم بعد ضياع أحلامه، فصار يرى أنّ لا جدوى من السّعي في مقابل الأقدار التي لا تتوافق ورغباته، بقوله:

"مَـا كُـلُّ مـا يَتَمَنَّـى المَـرْءُ يُدْرِكُـهُ   تجرِي الرِيـاحُ بـمَا لا تَشـتَهي السّـفُنُ"[3].

ليشكّل الصائغ نصًّا شعريًّا متجانسًا بين الشّخصيّة الشّعريّة (المتنبّي) وذات الشّاعر الفكريّة، إثر سيطرة ذاكرته الثّقافيّة على مخياله، لتأتي تجربة الصّائغ ورؤيويته تحمل المدلول ذاته في خضم معاناته الحزن، وسيطرة التّشاؤم، بعدما عانى الاغتراب والمنفى،" فكانت نظرته حيرة وقلقًا وشكًا، وضربًا في المجهول، وكان الشّاعر يشعر أنه يقف بمفردة إزاء العالم وليس لديه سلاح أو زاد سوى قصيدته"[4]، في حين كان يظنّها حياة مطمئنة هانئة مستبشرة بالمستقبل بعيدًا عن الظّلم والقهر في الوطن،

---

(1) مروة، حسين، **تُراثنا كيف نعرفه**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1985، ص62.

(2) الحاوي، إيليا، **في النقد والأدب، العصر العباسي**، ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص48

(3) المتنبي، **ديوان المتنبي**، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1991، ص226.

(4) مهدي، سامي، **الموجة الصاخبة (شعر الستينات في العراق)**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م، ص355.

وتداعيّات الواقع ساقت إلى ذاكرة الشّاعر تجربة المتنبّي مع الاغتراب عن بلاده والهجرة إلى مصر حيث ذاق الحسرة والألم والانكسار، كما تعثرت إرادته أمام إرادة القدر والحياة، وكلاهما "ينسب إلى الزّمان كل ما يحيط به من رزايا ومما يريه من إخفاقات وما يؤثر فيه من حرمان ويثير عواطفه وما يورث من مرارة الألم وحيرة إفراط وقع الهموم عليه".[1]في قوله:

"وبي توقُ أنتيه للأرضِ (قلتُ: سأشتلُني شجراً في المفازاتِ، لكنَّها الريحُ – يا سيِّدي –

تتحركُ عكسَ أماني السفائنِ حتى إذا وزَّعتنا حقائبُنا في المنافي، وعدنا بلا وطنٍ،"[2].

وتبرز شخصية المتنبّي الذي ملأ الدّنيا وشغل النّاس، على هامش النّسق الشّعرية، بإشارة عابرة لنصّه المستدعى، والذي ضمّن النّصّ بروحه ومضمونه عن طريق التّلميح والإشارة، مستندًا على حضوره المخيّم على الذّاكرة الجمعيّة للمتلقّي والشّاعر معًا، مجسّدًا صورة ومعاني الألم والغربة والوحدة والانعزال، ولتقاطعه في القيمة الدّلاليّة؛ انغمس في الفكرة المعاصرة، واتّحد مع رؤيويته أثناء تقديم معاناته النّفسيّة في الاغتراب، متجاوزًا دوافع الغربة المختلفة بينهما، فالغربة الاختيارية عند المتنبّي لم تمنع الصّائغ المضطر للخروج من وطنه خوفًا على سلامته من القتل، من الاتكاء على رمزيته المثقلة بالحزن والسوداويّة، إذ يلتقي كل منهما في التّجربة الشّعوريّة، ويتوحدًا في الشّوق إلى الوطن، ومكابدة ألم الغربة.

---

(1) سبيتي، مصطفى، **شرح ديوان أبي الطيب المتنبي**، ج2،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2009، ص82

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص75

حيث جسّد الشّاعر ذاته في تفاعله وتوظيفه للنّصّ الغائب، من خلال انتقاء الألفاظ الخصبة والموحية، ممّا أضفت عليه أصالة وعراقة، ببعض الألفاظ والتراكيب المرجعيّة، المتلاقحة مع البنية النّصّية، بما يعزز قيمتها الفنّيّة والفكريّة في سياقها التي وردت فيه، كما أنّه وسيلة ناجعة للتّأثير على البوح النّفسي والفكري،" فالذّات المبدعة، لا تكتفي بكتابة تاريخ ذاتها بكل هواجسها وأحلامها وقلقها الوجودي وحسب، بل هي تجسّد وعيها النّضالي، وما آل إليه من نهايات مخيبة للآمال"[1]، بالفاعليّة الواعية مع المرجعيّة الثّقافيّة.

ولا يغيب عن ذاكرة الشّاعر الثّقافيّة شخصيّة المتنبّي المتعدّدة الأبعاد والدّلالات، ورمز الموروث الثّقافي، ورمز العروبيّة والقوميّة، كتوظيف إيحائي في مقطع شعري آخر من قصيدة (نشيد أوروك)، إذ يتكئ على اسمه وسيرته بما يغني عن ذكر كثيرٍ من التّفاصيل والرّموز، أثناء حديثه عن الواقع المتردّي المحيط، ورسم صورة الحياة البائسة التي يحياها، ليرصد مظاهر الخراب، لتشمل الجوانب الثّقافيّة، والاقتصاديّة، والاجتماعيّة، وفي إطار حرص الشّاعر على الغموض، والبعد عن السّطحية، رسم لكل جانب منها رمزًا، فالمتنبّي رمز الموروث الثّقافي والعُروبي والقومي، متجاوزًا الجانب الاقتصادي، وداخلًا في الثّقب الاجتماعي، وفي خضم ذلك تبرز شخصيّة المتنبّي بصورة جزئيّة بما يخدم التّجربة الرؤيويّة المعاصرة التي يعبر عنها، إذ شكّلت الدّلالة المحوريّة البؤرة المركزيّة للتّعالق بين النّصّين، وسيطرتها على بنيته الشّعريّة، في قوله:

"تتقافزُ قربي – بلا وجلٍ – فأرةٌ

تقرضُ المتنبي، وكيسَ البزاليا،

وتندسُّ في الثقّبِ. تغلقُ ضوءَ النهارِ الذي كان يرقصُ متَّشحاً بالغبارِ

---

(1) قطوس، بسام، **أفخاخ النص: الرحلة إلى المعنى**، ص130

فأغلقُ عينيَّ عليّ أراكِ.."[1]

وهو يستند على الموروث الّلفظي الذي عمل كقرينة للتّوظيف الإيحائي، فستطاع أن يحقق التحامًا دلاليًّا بين الماضي والحاضر، وأعانه على نقل رؤيويّته وكشف مكنونه من خلال المعجم اللغوي، إثر تكثيف الدّلالات والإشارات المعاصرة، بما يعزز الرؤيته النّصّيّة الجديدة، بقوله: (كيس بزاليا، تندس، الثقب، يرقص، متشحًا بالغبار، تتقافز، فأرة)، مقابل الإشارات الدّلاليّة الماضية، بقوله: (المتنبي، وجل)، مسقطًا الرّمزية السّابقة على نصّه اللاحق، بما يحقّق التّداخل والازدواجيّة الرؤيويّة الشّعريّة في النّصّ الجديد، عاكسًا واقعه الشّعري، ومتخللًا بنيته الشّعرية، ومنحها دلالات أخرى.

كما يحضر المتنبّي في مقطع شعريّ آخر، عبر تضمين نصّه نتاجه الإبداعي، إثر تشرّب بيته الشّعري، الرّاسخ في الذّاكرة الثّقافيّة، وتمثّله على المستوى المضموني، ليخلق تقاطعًا على المستوى الدّلالي في النّصّ المنتج، المتمحور حول التّمرّد الاجتماعيّ والسّياسيّ، والمتماهي مع النّصّ المرجعيّ السّاخط والسّاخر من المجتمع لما فيه من فساد، وانحطاط، شمل جميع الجوانب السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة، فرفض وتمرّد على هذا الواقع الأليم، بعد أن ضاق ذرعًا من الوضع السّائد في مجتمعه، فمظم آثار المتنبي الأدبية تناولت اصلاحات اجتماعيّة، والنهوض به، فالخلافة في أضعف حالاتها، وسادت الفوضى، وعمَّ الجهل، وأصبحوا يعتنون بالمظهر ويهملون الجوهر، ويسوق بيتًا من الشّعر للمتنبّي ينطوي على حكمة مغلفة بالثّورة والسّخرية، بقوله:

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص107

*ويرتكز النص في بنائه على لغة الخطاب اليومي، مستخدما العبارات والتوصيفات اليومية من (فأرة تقرض المتنبي، وكيس البازليا، تنس في الثقب)، لغاية دلالية؛ تتمثل في الكشف عن إحساس السخرية تجاه الواقع.

"أغايــةُ الــدِّينِ أن تُحْفُــوا شَــوَارِبَكُم يا أُمَّــةً ضَـحِكَتْ مــن جَهلِهــا الأُمَــمُ"[1]

فالدّلالة الشّعرية السّابقة مستثمرة لدى الصّائغ، بتشرّب البنية الثّقافيّة للنّص الشّعري السّابق (بيت المتنبّي) ليكون منسجمًا مع سياق نصّه بما يخدم السّياق الدّلالي المحوري، فقد تمثّل النّصّ المستدعى على المستوى الّلفظي والدّلالي، لينتج نصًّا يقترب من دلالات النّصّ السّابق، الذي يتمحور حول ثيمة التّمرّد السّياسي، فنصّ الشّاعر جاء ناقدًا متبرمًا من الحياة المضطربة في مجتمعه والأمة العربية برمّتها، المتخاذلة المنقادة، للذين كانوا بالماضي عبيدًا لها، فيحترق قلبه ألمًا على التّاريخ المجيد للأمّة العربية، لتتماهى تجربته الشّعورية مضمونيًّا مع المتنبّي مستوحيًّا أبياته الشّعرية المتوافقة مع الأحداث السّياسيّة والظروف الاجتماعيّة التي يحياها عذابًا وآسى ومرارةً إلى ما أصبحوا عليه العرب من عجز، وسخف، والاكتفاء بمظاهر التّرف والبذخ دون تنمية الجوهر والمضمون، فالعلم يبني الحضارات، وينهض بالأمم، وينقذ الأوطان إذا تعرضت للخطر، "فالمتنبّي محرِّض للإنسان العربي كي ينهض مدافعاً عن كبريائه وحرّيته وحقّه في الحياة والتّعبير الحرّ، والقلق العظيم من أجل التّغيير نحو مستقبل جديد للأمة والحرّية والشّعر والقيم العربية العظيمة"[2].

وتآزر التّضمين النّصّي، وتفاعل بلغة موحيّة في تكامل جزيئات الصّورة، للوصول إلى الاكتمال الرؤيوي، ليصوّر واقع الأمّة العربية حيث الضّعف والوهن والانحلال والتّشرذم، بما يغري الطّغاة لاستباحتها، وتمثل ذلك بقوله:

---

(1) البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي**، ج4، مكتبة النهضة، القاهرة، 1983، ص150.

(2) الكركي، خالد، **الصائح المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص123.

"كان يتبعني في المتاحفِ، في معرضِ الكتبِ السنويِّ، ببالاتِ ألبسةِ الصيفِ، في ندمِ الكسعيِّ[1]، دمُ الايريناتِ، الرطاناتِ في الملحِ، في عبّهِ الصخلُ وهو يمعمعُ، في الجِزَّةِ الذهبيَّةِ، في روحِ نمتار[2]، فاتورةِ الأكلِ، أرضِ الخريبةِ[3]، أحلامِ نمرودِ[4]، فوق معابرِ فنغِ تو[5]، بديدانِ أيّوبِ، في أمةٍ ضحكتْ، بأنابيبِ تدفئةِ البيتِ"[6].

والمرجعيّة الأدبيّة (الشّعرية) أغنت الشّاعر عن الإفصاح عن تجربته الخاصة، لما للنّصّ المرجعي من تماثل دلاليّ مع النّصّ الّلاحق، بحيث يفصح عن غايته ومقصده، وتجلّى ذلك التّعالق في مقطع شعري آخر من قصيدة (نشيد أوروك) حيث يشير إلى تداخل شعري مع نصّ مرجعي (للمتنبّي) في قصيدة (بم التّعلل)، نظمها الشّاعر

---

(1) إشارة إلى ندامة الكسعي: وهو رجل رعى إبلا بوادي، فلما ربى نبعة حتى أخذ منه قوسا، فرمى حمرا في وداي، فأصابت وظن أنه أخطأ فكسر القوس، فلما أصبح رأى ما أصاب من الصيد؛ فندم، وعض على إصبعه حتى قطعها، وقال:" ندمت ندامة لو أن نفسي تطاوعني إذا لقتلت نفسي/ تبين لي سفاه الرأي مني لعمر الله حين كسرت قوسي"، وقال الشاعر واصفا تلك الندامة التي ذهبت مثلا: ندمت ندامة الكسعي لما رأت عيناه ما صنعت يداه، وقال الفرزدق حين طلق نوار: ندمت ندامة الكسعي لما/ غدت مني مطلقة نوار/ وكانت جنتي فخرجت منها/ كادم حين أخرجه الضرار، أنظر: **الكسعي وقوسه** https://ferkous.com

(2) هو عزرائيل السومري، أنظر: **الأعمال الشعرية**،ج2، ص468.

(3) منطقة الخريبة موضع موقعة الجمل،أنظر: معركة الجمل https://www.oocities.org

(4) حلم نمرود ذات ليلة بقصر ليس له مثيل في التاريخ، فأمر وزيره آزر النبي إبراهيم فأكمل هذا القصر، وجعل حصاه من المعدن، وأجرى له أنهار من الماء واللبن والخمر والخل وغرس فيه أشجارا من سائر الألوان وعليها طيور مكورة مجوفة إذا هبت الريح عليها دخلت في الأجراس المثبته في أجوافها لتخرج من أدبارها فتتحرك الأجراس، فيخيل للناظر أنها تنطق بسائر اللغات المختلفة، لكن بعوضة دخلت في مخه حتى حرمته لذيذ النعاس، فكان يضرب رأسه بالأرض وأرحم الناس، وأرحم الناس هو الذي يضربه بالنعال، أنظر: **الأعمال الشعرية**، ج2، ص468.

(5) مدينة الجحيم الصينية، أنظر:**الأعمال الشعرية**، ج2، ص468.

(6) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص468

المرجعي وهو بمصر بعدما بلغه أن قومًا نعوه في مجلس سيف الدّولة الحمداني، وعبّر من خلال القصيدة عمومًا والبيت المشار إليه خصوصًا عن تجربة المعاناة والاغتراب بعيدًا عن الأهل والوطن، إثر إحساسه بالخذلان من كافور، فالمتنبّي في غاية الحزن والاستياء والتّشاؤم بعد فقده كل مظاهر اللّذة في الحياة: (الأهل، والوطن، والنّديم، والكأس، والسَّكن)، وهذا الحرمان جلب له الحزن والبؤس، بقوله في مطلعها:

"بِـــمَ التَّعَلَّـــلُ؟ لا أهْـــلٌ ولا وَطَـــنٌ   وَلا نَـــدِيمٌ، وَلا كَـــأسٌ، وَلا سَـــكَنُ"[1]

إذ عمد الشّاعر إلى التعالق مع هذا النّصّ الثّقافي، وتمثّله في نصّه الجديد، ليضّفي عليه عمقًا دلاليًّا، بما يحفّز المتلقّي للتّأويل واستكناه مغزى النّصّ، فيقف على دلالة بيت المتنبّي إيحائيًّا في المتجسّد النّصّي، الذي أسهم في الإفصاح عن تجربة الصّائغ الشّعوريّة، وثيمة الاغتراب واليأس والتّشاؤم التي تنتاب الصّائغ في المنفى دفعه أن يرتد إلى الماضي الثّقافي الملتحم معه دلاليًّا، والمعطيات الثّقافيّة السّابقة تبعده عن الطّرح المباشر، إلى التّوظيف الرّمزي، في قوله:

"ويا خبزَ أمي اشتهيتكَ

في برد منفاي، إشّاه.....

- والشايُ أبردُ مِمَّا تظنين،

أبردُ من مقلِ العابرين سنشربهُ في المقاهي على عَجلٍ

ونذوبُ بموجِ الزحامِ.

فمَنْ سيُعِدُّ العشاءَ لابنِكِ

حين ستنفدُ منه النقودُ.

وليس أذلَّ من الجوعِ في مدنِ الغرباءِ.

(1) العكبري، عبدالله، **التبيان في شرح الديوان**، ج4، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص233.

ففيمَ التعلّلُ؟

أمشي،

وأمشي." [1]

مقدّمًا الأسلوب التّعبيري في استدعاء النّصّ المرجعيّ، الذي يحمل في طياته نصًا تاريخيًّا، يعمد على ما ترفده الذّاكرة الجمعيّة، إذ نجد الإشارات اللّفظيّة احتفظت بالدّلالات السّابقة للنّصّ المرجعي، فسيطرت على البنية النّصّية الجديدة كدلالة مركزية، تتطابق وتجربته ورؤيته الذّاتيّة، وبما ينسجم والحالة الشّعوريّة المسيطرة عليه، والمتجسّدة في البنية التّركيبية للنّصّ المعاصر، إذ شكّلت الدّلالة المركزية البؤرة للتّعالق النّصّي بين النّصّ المرجعي والنّصّ المنتج، وتمظهر في نصّه المنتج، حيث يمضي في ذكر مظاهر الحرمان: (الأم، الوحدة، الفقر، عدم الأمان)، والمعاناة التي يكابدها في الغربة، يحتاج إلى من يسرِّي عنه آلامه، ولكنه يفتقد إلى المعين والمساعد ليتجاوز مصابه، وهو بعيد عن أهله ووطنه، إذ يتساوق ودلالات النّصّ المرجعي المقتبس من قول المتنبّي في الاغتراب وفقدان كل ملذّات الحياة.

ويأتي التّناص مع المتنبّي بصورة جزئية عابرة، على هامش المقطع الشّعري، إلّا أنّه يتشرّبه داخل النّسيج النّصّي المنتج، بما يثري الدّلالة المنبثقة عن النّصّ المرجعي، يتلمس فيها حسًّا شعريًّا مشتركًا، يوجّه من خلاله نقده للحاضر بالاستناد إلى الماضي، باعتماده البؤرة المركزيّة بما يكثّف الدّلالات المعاصرة في النّصّ المنتج، فالتّقاطع الدّلالي يتخذ طابعًا إشاريًا، ينحاز إلى الرؤية النّصّية، لتفعيل التّجربة الشّعريّة الجديدة، بالإفادة من المعجم اللّغوي المعاصر، بقوله: (خبز أمي، الشاي أبرد، المقاهي، الزحام، العشاء، النقود، أمشي) كل هذه الألفاظ وغيرها تخلق دلالات معاصرة وإيحاءات جديدة، نابعة من واقع الشّاعر ومعاناته من الاغتراب، التي تتماهى مع الدّلالات

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص536.

الأدبيّة السّابقة، التي تتمحور حوَّل مضمون تجربة المتنبّي المغترب عن وطنه، والمفجوع بواقعه الأليم، ليصبح المتنبّي الرّمز المعادل لشخصيّة الشّاعر في الاغتراب.

فقد لا يستند الشّاعر في توظيفه المرجعي في بناء نصّه على منتج شعري سابق، بل قد يتجاوز ذلك إلى ما هو أشمل وأعمّ، إذ يرتكز على الدّلالة الرّمزيّة للشّخصيّة المرجعيّة، بحيث يتداخل النّص الجديد مع رمزية تلك الشخصية المقتبسة من نتاجه الشّعري عبر مسيرته الطّويلة، ومن توجهاته الفكريّة، إذ استدعى الشّاعر الرّمز الأدبي التّاريخي (المتنبّي) كرمز للأصالة والنّضال والثّورة، وهو غنّي بالدّلالات السّياسيّة، ممّا أظهر تماثلًا مع الشّخصيّة الرمز في الإفادة من الدّلالة الضمنيّة في النّصّ المنتج، بحيث أصبح قادرًا على الإيحاء بالتّجارب والانفعالات المعاصرة، وحمل قضاياه وهمومه، ويستغل الشّاعر أبعاد الشّخصيّة الرّمزية والدّلاليّة، وإمكاناتها، ليسقطها على تجربته ورؤيته الشّعريّة؛ لنقد الواقع ومحاولة التّأثير فيه، لإحداث تغيير وتبديل في الجوانب السّياسيّة والاجتماعيّة، ويكتفي بالإشارة الرّمزيّة لنقل واقعه ومعاناته، التي قادته للارتداد إلى ماضيه، وما نَعِمَ فيه، وحقق له السّعادة في وطنه، قبل النّفي والاغتراب، من اللهو، والمرور بمعالم وطنه الشّهيرة كجسر الكوفة، كما ينطوي في ماضيه الأشعار التي اعتاد قرأتها، وتمثّل له الأصالة والعراقة مثال: المتنبّي والسّياب، رغم تباعد الزّمان والمكان بينهم، إلّا أنّهم رموز الثّورة والتّمرّد على الواقع السّياسي والاجتماعي، والمنطلق إلى التّغيير، والمتحفّز إلى التّبديل في المرتكزات السّياسيّة والاجتماعيّة لوطنه، لما تزخر به من فساد واستغلال وانتهاكات.

فأسهم المتنبّي الرمز في تشييد نصّ الصّائغ المنتج، فقد أوكل للمتنبّي مهمة شعريّة، تتمثل بالإشارة إلى الامتداد التّاريخي للأوضاع المنتقدة، فاتّخذ من التّاريخ الأدبي امتداد زمنيًّا، كما أفصح عن واقعه المأزوم، وتجربته الشّعوريّة، فالشّاعر بالتوظيف الرمزي حقّق التحامًا دلاليًّا بين نصّه ورمزية الشّخصيّة الثّقافيّة، فتبدّت المفارقة الدّلاليّة بين الواقع المعيش والماضي بأصالته وعراقته القابع في الذّاكرة الثّقافيّة،

والمقترن بالرّمز الثّقافي الشّعري (المتنبّي)، فالمخزون الجمعي الذّاكرة المقترن بالمتنبّي الرمز قادر على الانخراط في النّصّ المنتج، وإدراك خصوصيّة المتنبّي وإشاراته الدّلاليّة في النّصّ المعاصر، فضمَّن شخصية المتنبي الرمز في ثنايا صورته للأيام الماضية في وطنه العراق بما فيها من أصالة وعراقة، وجعلها مرتكزًا من مرتكزات المقطع الشّعري، المتشابكة والمنسجمة مع رؤيته الشّعرية المعاصرة ودلالتها، بقوله:

" فتشكُّ الأشواكُ نعومةَ كفِّي

وتسيلُ دمائي في النهرْ

كنتُ كثيرَ اللهوِ..

أشاكسُ جارتنا

وأمرُّ على جسرِ الكوفةِ – في الليلِ –

وحيداً

مُحتَرِقاً

أقرأُ أشعارَ المتنبِّي والسيّاب

وبعضاً من أشعاري

وأنامُ......

مع الريح "[1].

لقد حضرت شخصية المتنبي في شعر الصائغ، لما تحمله من دلالات وإشارات نقدية، تنطبق على واقع الشاعر المأزوم، ومتلمّسًا في شخصيّته الدّلالات والصّفات الخاصة التي ينفرد فيها، في حين حرص على إبراز ذاته وتوجهاته النّقديّة من خلال

(1) **الاعمال الشعرية**، ج3، ص530

اسقاطها على الشّخصيّة الأدبيّة والشّعريّة، مستندًا على تلك الدّوافع الثّوريّة التي برزت في إبداعه الشّعري وفي حياته الاجتماعيّة والسّياسيّة.

السّياب

واستحضر الصّائغ شخصيّة الشّاعر (بدر شاكر السّياب) من المرجعيّة الثقافية (الشعريّة) الحديثة؛ لتغذية نصوصه الشّعريّة، التي ربطت بين الذّاكرة الشّخصيّة والذّاكرة الجمعيّة، إذ يقبع في مخيّلة الشّاعر والمتلقّي على حد سواء، باعتباره أحد شعراء العصر الحديث المشهورين، خُلِدَ ذكره في المقاومة والثّورة، والوطن غاية قصوى لشعره" فأحبّ الوطن بكل معاني الإخلاص وقدّسه بروح الدّفاع، وسعى لتحريره من القيود الاستعمارية التي تخلّف الدّمار والجهل، وتستعبد الحرّيات، فكان احساسه صادقًا نابعًا من نفسٍ مدركة لمعنى الدفاع عن الوطن من خلال شحذ العقول والنّفوس بأفكار الرّفض والتّمرّد لكل غاصب"[1]. فصاغ الصّائغ تجربته الحياتيّة والفنّيّة، بما ينم عن مخزون ثقافي أدبي (شعري)، طوّعه بما يتلاءم مع تجربته الشّعرية؛ لإبراز الذّات وإرساء بصمتها النّقديّة والشّعريّة والنّضاليّة، التي تحمل فيها أعباء المقاومة، فبرزت روحه الثّائرة من خلال توظيفها شخصيّة الشّاعر السّياب المعاصر في الأنساق الشّعرية، إذ اتّكأ على تجارب الشّخصيّة الثّقافيّة الحياتيّة المميزة، ونتاجها الشّعري الثّوري الرّاسخ لتحقيق التّفاعل مع الذّاكرة الجمعيّة للمتلقّي، بما يعزّز الدّلالة للنّصّ المنتج وبما ينسجم واقعه الرؤيوي والتّجربة الشّعرية.

إذ يلتقي كل من الشّاعر والمتلقّي في الذّاكرة الثّقافيّة بما يتعلق بشخصيّة السّياب وقضيته وشعره، ومدى معاناة السيَّاب من آلام العمل السّياسي واخفاقاته أكثر مما

(1)سمية عطار، **مقومات الصورة الفنية في شعر بدر شاكر السياب**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أبو بكر بلقايد، الجمهورية الجزائرية، 2017-2018،ص24

تحمّله الشّعراء المعاصرون، فقد دخل المعتقلات، كما فُصل من وظيفته، وعرف الحاجة والفقر، وانتهى به الأمر مطاردًا خارج وطنه في إيران، ثم في الكويت، حيث عاش فترة وذاق فيها ذلَّ الغربة، وانكسار النّفس، ووحشة الرُّوح،[1]الوطن انتماؤه وولاؤه، والحبّ الصّارخ للوطن الدّافع للانشغال بهمومه، والسبب في الغربة عن أرضه، ورغم ذلك لم يتوقف عن فضح الطغاة، والسّياسة الظّالمة، رغم التّعذيب والقمع والنّفي وما عاناه من مجابهة السّلطات،" قد استّل قلمه الحاد وجنَّده في خدمة القضية العربية والوطنية"[2].

حيث تموضعت الشّخصيّة في ذاكرة الشّاعر، وأعاد بعثها ضمن عملية تفاعلية انتقائية إنتاجية، محمّلة ببعد دلالي عميق، بما يمنح إيحاءات للمضمون، فلجأ الشّاعر إلى استدعاء شخصيّة السّياب رمز المقاومة والنّضال، "لإعطاء القصيدة عمقًا أكثر من عمقها الظّاهر، ونقل التّجربة من مستواها الشّخصي الذّاتي إلى مستوى إنساني جوهري"[3]، فيذكر اسم السّياب مباشرة، في صورة جزئية ضمن قصيدة (حالة خاصة)، مستدعيًا ذاكرة المتلقّي لإستحضار حياته الخاصة التي أفناها في مقاومة السّلطة، وفضح مخططاتهم، وأشعاره التي عكست معاناته من الواقع السّياسي والاجتماعي والاقتصادي المجحف والفاقد للعدالة، إذ حظي السّياب من خلال اشعاره إلى شهرة واسعة، تجاوزت الوطن إلى العالم العربي، لما احتوته من كلمات لامست شغاف قلب النّاس.

وقد احتلّت النصيب الأكبر من القيم الاستدعائية، لما شكلته من أساس معرفي وثقافي يرتكز عليه لإنشاء قاعدة ثوريّة، فذاكرة البحث عن حبّ الوطن، وتجاوز الانكسارات والخذلان، تمثلت في توظف المرجعيّة الثّقافيّة الشّعريّة التي تتقاطع مع

---

(1) جعفر، راضي، **الإغتراب في الشعر العراقي**، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1999، ص23

(2) عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره)**، دار الثقافة، بيروت، 1978، ص248

(3) عبد الصبور، صلاح، **حياتي في الشعر**، دار العودة، بيروت، 1969، ص103

الدّلالة المحوريّة المركزية لكلا التجربتين، كحيلة فنّيّة تقوّي من رؤيوية الشّاعر، فالمكون الرّابط بين الشّخصيتين هو دلالة المعاناة السّياسيّة والاجتماعيّة الطّويلة في سبيل الوطن، وتمظهر ذلك على النّصّ المنتج إذ أحتلّ الوطن مكانة مرموقة لدى الصّائغ، وأخذ يأسى لحاله؛ مبعدًا غريبًا منفيًّا عنه، ورغمًا عن تلك الظّروف التي وضعتها السّلطة، باقٍ وثابت قلبًا وفكرًا وشعورًا في الوطن، يجابه أعداء الحرّية والعدالة بالكلمة التي أفنى حياته في سبيلها، يناضل بقلمه، لينال الحرّية التي ينشدها، والبحث عن المرتكزات الأساسيّة المقترنه بالوطن، والقابعة في الذّاكرة، استدعت معاناة السّياب، وصراعه السّياسي، وثورته على السّلطة، فيشترك فيها مع الشّاعر، ويتوحّد في عمق مأساته، في البحث عن الوطن.

فالتّوظيف المرجعي للسّياب وحضوره المقترن في الوطن، حقّق التحامًا دلاليًّا مع جسد النّصّ، كما أنه اعتمد البؤرة المركزية الدّلالية الأصلية للشّخصيّة الرّمزية القابعة في الذّاكرة الجمعية، كإشارة دلاليّة وشيفرة رمزية اقترنت بذكر (الاسم) تعين المتلقّي في مكاشفة المتجسّد النّصّي، المتوافق مع تجربة ورؤيوية الشّاعر، فكلاهما ناضل ونفي في سبيل الوطن، وكابد الغربة والاغتراب، والابتعاد دفعهم للبحث عنه في مشاهد راسخة في الذّاكرة، ورغبة السّياب في أن يكون في العراق، وضيقه من الفراق البادي في أنساقه الشّعرية، تتماهى مع الحالة الشّعوريّة للصّائغ، المنهك من التّجوال، والطّواف في البلاد مبعدًا عنها، مشتاقًا لكل مرتكزاتها، ومعالمها، بقوله:

"بحثاً..

عن أرصفةٍ..

لمْ تعرضْ زينتَها للمارِّين

بحثاً..

عن جسرٍ

ما مرَّتْ منه نسائمُ أنفاسِ السيّاب

بحثاً عن.........

يا وطني

أَتعَبَني التجوالُ

فنمتُ على صدرِكَ.. أيّاماً

..من دون قصيدة!"(1)

وفي خضم المكاشفة الشّعرية للذّات الشّاعرة، يستدعي عقله الباطن شخصية (السّياب) الثّقافيّة الشّعرية القابعة في الذّاكرة، والتي تتقاطع فكريّاً ودلاليًّا مع المتجسّد النّصّي الجديد، حيث ينقل الشّاعر معاناته في العراق، وكفاحه الطّويل في سبيل تغير الواقع المتردّي، بفعل الأنظمة الحاكمة، وسياسياتها المستبدّة، وقوانينها الجائرة، فالنّضال الطّويل كاد أن يفقده القوة، وتسريّة لنفسه، وخشية أن يتملكه اليأس، ولتخفيف وطأة الظّلم القابع على صدرة، ركن إلى مخزون الذّاكرة، إذ ينطوي التّاريخ على العديد من الشّخصيّات المتمرّدة على الواقع البائس، وأقرب هذه الشخصيات السياب، وأشعاره التي ارتبطت بالبعد السّياسي، والثّورة على النّظام السّياسي والاجتماعي، وكانت سببًا في اعتقاله ونفيه؛ لما تنطوي عليه من محظورات سياسيّة، فصودرت حرّية التّعبير، ومنعت الكلمة الحرّة.

فتجسّد حضور المرجعيّة الشّعرية (السّياب) في بنية النّصّ الجديد، بصورة جزئية منصهرة في نسيج البنية النّصّية ومتغلغلة في الإطار العام للنّصّ الشّعري، نظرًا لما تعكسه من تمثّل تمرّدي، الموظّفة لخدمة ذات الشّاعر ودوافعه، وتمظّهر بالوقوف على تضمين الاسم، رمز النّضال وهو رمز الألم والمعاناة، المرافق للدّفاع عن المبدأ والحق والعدل، ومثّل الرّمز الدّلالي المرجعي المعادل الموضوعي للصّائغ لطول النّضال،

(1) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص572

والتّوحد في المرتكزات والمبادئ، ولعلّ السّياب المُنْطَلَق للثّورة التي حملها الصّائغ لقرب العهد بينهم، وحبّهم الأزلي للوطن (العراق)، كان حافزًا للثّورة، وفجّر قريحتهم بالشّعر السّياسي الذي لاقى استحسان المتلقين، وبالتّالي وجدوا حضورًا، وقبولًا في قلوبهم، ارتبط في وجدانهم، وكما اشترك المرجع الأدبي مع الشّاعر في مكابدة أساليب القمع والاستبداد التي امتدّت إلى الكلمات الشّعرية، فالسّياب مُنِعَ من النّشر، واعتُقل جرّاء ذلك، ويتفق مع تجربة الشّاعر الذي أخفى أوراقه وإبداعاته، خشية الرّقيب السّياسي، لينطلق بها خارج البلاد صادحًا، ولا سيّما في ديوان (نشيد أوروك)، الحافل بالتّابو السّياسي والدّيني والاجتماعي.

وقد التقى الشاعر والشخصية الأدبية (النموذج الدّلالي)، حيث أخذ كل منهما على عاتقه عبء القضايا الوطنية، ممثّلة بالجوانب السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة منها، رافضًا الواقع المرير بثورة جارفة للبلاد الفاسدة، حالمًا بواقع جديد لوطنه بعد اشتداد الأزمة فيه، فيتفاءل بالمستقبل، وبتصحيح الأوضاع بعد الثّورة، فينظر إلى القصيدة نظرة تفاؤلية على مستقبل العراق في الغد الآتي بهمة الوطنيين والمتمرّدين على الواقع المزري القابع تحت الأزمات والنّكبات، ليواصل مسيرة السّابقين منهم.

حيث أسهم ذلك التّعالق في تقديم نظرة شاملة تسمح لتّغلغل في الحاضر وبيان سياساته الفكريّة، إذ مثّل المرجع الشّعري مرتكزاً تعالقيًّا جسّد فيه معاناته، محاولًا إسقاط تلك الشّخصيّة ومعالمها المميزة على واقعه النّفسي وتجربته الرؤيوية، المتمظهرة في تعرية السّلطة السّياسيّة، القابضة على الشّعب العراقي، والمسيطرة على أفكاره وأفعاله، لم تغيّر نهجها ضدّ المناوئين لها، فتجربة الشّاعر المعاصرة، تتماهى مع تجربة السياب، إذ تجاوزت حصار الجسد، إلى تكميم الأفواه، وفي هذا الرّمز المعادل تثبيت وحافز للشّاعر للثّبات على موقفه، والاستمرار في نضاله ضدّ الطّغاة، وأعداء الحرّية، أسوة بما قدمه الشّاعر السّياب المعاصر، والتّضحيّات المتلاحقة منذ لحظات شبابه الأولى حتى لفظ أنفاسه الأخيره، بقوله في قصيدة نشيد أوروك:

"الدربُ طويلٌ، يا بنتَ المرعبِ، يا شجرَ الحُزنِ المورقَ في روحي

فضعي كفَّكِ في كفّي.. نمضِ تحت الأمطارِ المجنونةِ، مرتعشين من الوجدِ، وبوحِ اللمساتِ الأولى...

نَدخُلُ سوقَ "السراي"

نُفتِّشُ بين رفوفِ الكتبِ المصفرّةِ..

عن حُزنِ العالمْ..

عن أشعارٍ لمْ تُنشرْ للسيّابْ

وعن موتِ الكلماتِ بهذا العصر.. "[1].

فالشاعر يستوحي من المرجعيّة الشّعرية ما يساعده على تصويره ألم الاغتراب، وهو ما دعاه إلى تمثل الدّلالات المرجعيّة، حول ثيمة الاغتراب والتّرحال، ليستثمرها في عملية التّعبير عن تجربته الشّعورية، وبيان معاناته وهو في المنفى، بعد أن قصده بحثًا عن الأمان والحرّية والرّاحة، إلّا أنّ الحنين إلى الوطن والأهل جارف، فيتشوّق في بلاد الغربة إلى وطنه ومسقط رأسه، ويعبّر عن حبَّه لأهلها، وحنينه إلى العراق زاده تعلقا وشوقا في غربته[2]. فانبرى يطوف البلاد والمدن، بحثًا عنه، مصورًا شدّة اللوعة والحسرة والتَّشوق، فالقلب المحترق أنيسه ودليله، يرافقه إلى معالمها الأبرز الرّاسخة في الذّاكرة، يرشده إلى البصرة، مولد السّياب، وكذلك تمثال السّياب الشّامخ رمز المدينة، القابع في الذّاكرة والمقترن بالوطن المكسور، المسؤول عن تشرّده وضياعه، فيعيش الغربة مشتت الفكر، مضطربًا قلقًا، يتلهف إلى اللقاء، وتتعمق مأساته بربط التّشرّد بالحبّ، وإحساسه العميق بمكانة العراق الجليل، وما يليق به وبشعبه من حرّية

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص397

(2) خليفة، بسمة، **الحنين والألم في الشعر الأندلسي**، بيروت، دار النهضة العربية، 2011، ص74.

وعدل ومساواة، دفعه إلىٰ رفض القمع والذّل والجوع، ممّا أدىٰ به إلىٰ اختيار الغربة ومغادرة البلاد.

وفي ظلّ هيمنت الدّلالة المركزية للذّات الشاعرة علىٰ المتجسّد النّصّي الجديد، حيث ساهمت المرجعيّة بشكل مباشر ورغم جزئيّتها في رسم الإطار الكلّي للشوق الذي يعتري الشّاعر، ليذيب ما أنشده السّياب في الغربة، والحنين إلىٰ الوطن، المتقاطع مع تجربته الشّعريّة، لتوضيح وتعميق رؤيته المتوافقة مع تضحيّات السّياب في سبيل الوطن، ولبيان ما "ابتليّ به جرّاء السّياسات التّعسّفيّة التي تفرضها السّلطات علىٰ معارضيها في الحكم، وبما أنّ الشّعراء لهم رسالة أمام شعبهم ومصير بلادهم فمن هذا المنطلق يتصدّون إلىٰ فضح سياسات الحكَّام ومعارضة قراراتهم الفاشلة ولو بثمن الغربة، وإبعادهم عن الوطن الأم"[1].

وعليه اتّكأ الشّاعر علىٰ تجربة شعرية سابقة، تحمل الدّلالة و البعد النّفسي الذي تعيشه ذات الصّائغ وتتقاطع معها في معظم مراحل حياتها الأدبيّة والفكريّة والنّضاليّة؛ لاستكمال رؤيته النّقديّة التي سار عليها لنقد الواقع وتوجيه سياساته الفكرية، إذ عانىٰ الاغتراب، والتّشرّد، والانكسار ذاته، وخاض الصّراع السّياسي والاجتماعي عينه، واستغلّ الرّمز الأدبي في تكثيف الدّلالة، وتحفيز المتلقّي إلىٰ استرجاع المخزون الفكري المقترن بتجربة السّياب ونتاجه الشّعري، رغم محدوديّة الإشارات الدّلاليّة المقترنه بالماضي، لتكثيف الدّلالات المعاصرة المقترنه بتجربة الصّائغ وحنينه إلىٰ الوطن، بقوله:

"قلتُ لقلبي: سأذهبُ إلىٰ البصرة، أفلّيها شارعاً شارعاً، بحثاً عنكِ..

سأقفُ أمامَ تمثالِ السيّابِ - بلا زهورٍ ولا عنوان -

---

(1) خضري، علي، بلاوي، رسول، تجليات الغربة وظواهرها في أشعار" عدنان الصائغ"، **مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها**، فصليه محكمة، عدد36، خريف 1394، 2015، ص10.

هكذا بكلِّ انكساري وغربتي

أسائلُ المارِّين عنكِ

وأبعثُ بطاقاتي في بريد البحرِ

يا لحماقاتي.. التي أورثتني كلَّ هذا التشرّد..

تشرّدي في شوارع حبّكِ.."[1]

وما اكتنزه من مخزون ثقافي أدبي، كان دافعًا للالتماس الثّقافي، والتّعالق النّصّي، في البوح الشّعري، المجسّد لتجربته ورؤيويته، إلّا إنّه يوظّف النّصّ المرجعي بشكل مغاير، إذ يتناص مع البنية اللفظيّة للنّصّ المستدعى، محدثًا تداخلًا بين النّصّ المرجعي والبنية النّصّية الجديدة، ويستدعي النّصّ السّابق ضمن تقنية ما يسمى النّصّ التوجيهي، التي تلي العنوان مباشرة، حيث يتكئ المتلقّي عليها في فهم تلك القصائد وتأويلها، وتمثّل استهلالًا يسبق متن القصيدة؛ ليضع المتلقّي في الإطار العام للمضمون، تبعًا لتلك المرجعيّة، التي جاءت في صدارة القصيدة، وهي "ذات فاعلية كبرى؛ لأنّها تتحكم إلى أبعد الحدود بفعل تأويل النّصّ أو تفعيله"[2]، والاستهلال بمقطع شعري للسّياب من قصيدة (غريب على خليج) المشهورة، كنصٍّ موازٍ، يقدم رؤية مكثّفة ومفسّرة تمدّ المتلقّي بالعلامات المضيئة، والكشف الدّلالي، لتأويل النّصّ الشّعري وقراءته، وبيان علاقته بالنّصّ المنتج، حيث تشترك الذّاكرة الجمعيّة لكل من الشّاعر والمتلقّي في سوق مناسبة النصّ الفوقي وأحداثه، إذ كتبه السّياب أثناء تواجده في الكويت لتلقّي العلاج، ويضجّ بالحنين، والمعاناة الحقيقية من الغربة، والألم والمرارة من فقد الأهل والأحبة، و خيبة الأمل من تحقيق أهدافه المادية في الكويت،" فهاجر السّياب مع من هاجر إلى دار الغربة الغريبة في دمه وعن لغته، بعد أن تذوق مرارة

(1) الأعمال الشعرية، ج3، ص228

(2) طريطر، جليلة، **أدب البورتريه النظرية والإبداع**، ص15

الحبس، والاضطهاد، والفصل من عمله، فعرف الذلّ الذي يحسه الغريب، وانكسار النّفس، ووحشة الروح في مناخ غير مناخه، في إيران ثم الكويت"[1]، فالشّوق والحنين تدفق على رمال الخليج، و"صور إحساسه الذّاتي بغربة قاسية فريدة، وعذابه الأليم في تلك التجربة الكويتيّة الإيرانيّة، وحين أخذ يتأمل في طبيعة تلك الغربة وذلك العذاب، ازداد إحساسة بالعراق"[2]، ويقول:

الوطن على ساتر القلب وأنت في قصيدة

"يا ريحُ يا ابراً تَخِيطُ لي الشراعَ - متى

أعودُ

إلى العراقِ...؟"

- السيّاب.

انتظرتك.....

كان مطرُ الرصاصِ يهمي قليلًا، على الشبابيكِ والسواترِ والأشجارِ والقصائدِ فقد انقشعتْ غيومُ المعارك الأخيرة، وبلعتِ الحربُ" فاليومها" واسترختْ على الأريكة بين اليقظة والنوم"[3].

ونلحظ أن التّلاقح النّصّي والمرجعيّة الثّقافيّة الشّعرية، برزت بما ينسجم مع الدّلالة الأصلية للمرجعيّة، وتفعيلها في المنتج الشّعري الجديد، تبدّى في قصيدة (الوطن على ساتر القلب وأنتِ في قصيدة)، حيث شرع الصّائغ في تفعيل رؤيته بتوظيف بعض الرؤى المكتنزة في ذاكرته الثّقافية، مما ساهم في تعميق حالة الحزن والألم

---

(1) البصري، عبد الجبار داؤد، **السياب رائد الشعر الحر**، سلسلة الكتب الحدبثة14، دار الجمهورية، بغداد، 1966،ص12.

(2) عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره**، ص217.

(3) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص206

من الغربة، والحلم بالعودة إلى الوطن، بعد الإضاءة الاستباقيّة للمتن، حيث يمثل الاستشهاد بنصّ السّياب قبل المتن" ارتباطًا فنّيًا بين أكثر من حساسيّة أدبية، كما أنه وجه من أوجه التّناص الذي يتم بموجبه تحويل مقاطع نصّية متفرقة ومنقطعة عن أصولها، وزرعها في فضاء نصّي جديد، يضفي عليها طابع الاستمرارية والتّلاحم إلى حدّ الاندماج"[1].

وحرص الشّاعر على المكاشفة النصّية، وتأويل النّصوص واستكناه أبعادها من المتلقّي، بتغذية نصّه بقرائن وإشارات دلاليّة دالّة على تشرّب النصّ المرجعي في بنيته النّصّية الجديدة، إذ ارتبط النّصّ المرجعي بالقصيدة ضمن علاقة الكل بالجزء، وقدّم نصّ السّياب الحنين والشّوق إلى الوطن، والسّأم من الغربة، في حين يفصِّل الصّائغ ضمن قصيدته التي تقع في ثلاث صفحات، ألمه من الغربة، وحنينه إلى الوطن، والأسباب التي آلت به إلى التّشرّد في البلاد، وتبعًا لذلك يشترك كل من السّياب والصّائغ في المضمون العام، ولكن تجربة السّياب أضافت طابع الثّبوت لرؤية الشّاعر، فالوطن مكان الرّاحة، والطمأنينة، والغربة يرافقها الذلّ والهوان، ومبعث الآهات والحسرات والحرقة جرّاء الإشتياق للوطن، وخصوصية تجربة الصّائغ في الغربة، اتخذت طابع العموم بعد استدعاء تجربة السّياب، التي توافقت معها، وانسجمت في أغلب محاورها، وتوحَّدت في مخرجاتها ونهاياتها

استدعى الشّاعر شخصيّة السّياب بشكل مباشر وجزئي ضمن البنية النّصّيّة، لاستكمال النّمط المعرفي والفنّي الذي انتهجه الشّاعر، إذ بدت الشّخصيّة الشّعريّة الحديثة عميقة التّأثير الدّلالي لما تحمله من بعد إيحائي في الجانب الثّوري والإبداعي ينسجم مع الذّات الشّاعر ودوافعه وتطلّعاته في نصّه المنتج.

(1) أشبهون، عبد المالك، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار، سوريا، 2009، ص175.

عبد الوهاب البياتي

وقد اشتملت مدونة الصّائغ الشّعريّة على ارتباط بمرجعيّة ثقافيّة (شعريّة) أخرى، حيث استدعى في بنيته النّصّية الفنّيّة والأسلوبيّة شخصيّة الشّاعر عبد الوهاب البياتي أحد رواد الشّعر الحديث، بعد أن رسخت هذه الشّخصيّة في الذّاكرة الجمعيّة باعتباره من أكثر الشّعراء العرب المعاصرين التزامًا بقضيّة الثّورة والإنسان الثّائر في مستوياتها المختلفة: الوطني، والقومي، والإنساني. فقد التزم قضية الإنسان العراقي الثّائر على صور الظّلام؛ كي يخلق غدًا مُشرقًا يموت فيه الفقر، ويتساوى الإنسان بالإنسان.[1] فواجه الأزمات السّياسيّة والاجتماعيّة في العراق، إذ وظّف شعره كسلاح لإحراز التّغيير الجذري في مجتمعه صوب الحق والعدالة والمساواة، انطلاقا من إيمانه بالوظيفة الاجتماعيّة للشّعر، والهدف الأسمى من الشّعر "التّأثير في الوعي الاجتماعي، وجعله قادرًا على البعث الدائم المتجدّد، ومن ثم القضاء على أشكال القمع والاستلاب والظّلم كافة، كما يهدف هذا الفعل الشّعري الواعي أيضا إلى التّحذير والتّنبيه، وذلك حين يخاطب البياتي الفئات التي تقف ضدّ إرادة التّغيير والثّورة، فتعمل على تثبيت الواقع المتخلف المزري[2]، فالشّاعر ضمير الأمة، وذاكرتها، وهو التّمرّد والرّفض والثّورة والعصيان.

ويتقاطع الصّائغ مع المرجعيّة الشّعرية (البياتي) فكريًا، واجتماعيّاً، وسياسيًّا، ومع شعراء العراق عمومًا، في الحزن والهم، والاغتراب، فيعيشون أكثر من غربة في

(1) عوض، ريتا، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، ص128.

(2) طعمة حلبي، أحمد، **التناص بين النظرية والتطبيق؛ شعر البياتي نموذجًا**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007، ص277.

أغلب شعرهم.[1] فإنه يشكو مجتمعه بتركيبه وتقاليده، وسيطرة هذه التّقاليد على الذّهنيّة الاجتماعيّة، وقد يشكو غياب الحرّيّة في عالم يدَّعي الحرِّية،[2] فالواقع المعاصر للشّاعر هو واقع محطّم، عاش القهر والظّلم منفيًّا عن وطنه، وخيّم عليه الإغتراب والتشاؤم سواء في المنفى، أو إتجاه القضايا الإنسانيّة.

ولعلّ القرب النّفسي بين الشّاعرين سمح بالتّبادل الفكري والسّياسي والاجتماعي، إذ قضى برفقة البياتي أيام شبابه في العراق، وكذلك في إقامته القسريّة في عمّان، وقصيدة (اكتشاف) إشارة دلاليّة على توافقهم الفكري والنّفسي، يؤكده إهداء البياتي القصيدة للصّائغ، والمضمون الذي تنطوي عليه القصيدة إعلان صريح بالاغتراب النّفسي وهو نتاج تراكم الاغتراب السّياسي والاجتماعي، وتعاقب الإخفاقات، والإحباطات، افقدته القدرة على التركيز، ولم يستسلم للقيود المفروضة الاجتماعيّة والسّياسيّة والتّاريخيّة منها، بل صنع منها دافعًا للثّورة والتّمرّد وتماهت تجربته مع الفتوحات الإسلامية التي حققت النتائج رغم الظّروف الاقتصاديّة والسّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة، فتنبثق الثّورة في روحه تمرّدًا و غضبًا على كل القيود.

وقدّم المرجعيّة ضمن تقنية التّناص الكلّي للقصيدة، محيلًا إلى اسم الشّاعر، إذ نقل المرجعيّة من ديوانها الشّعري (كتاب المراثي)، وضمَّها إلى ديوانه، إقرارًا بقيمة القصيدة الشّعرية، ودورها في تأجيج الثّورة الرّوحيّة، وتعميق دلالاتها الفكرية وتجربتها الشّعرية، المسندة إلى رؤية الصّائغ وفكره، من خلال استكناه التجارب الشّعرية المعاصر الموافقة لتجربته، وتوظفيها في بنية أنساقة الشّعرية، بقوله:

---

(1) الجزائر، محمد، **ويكون التجاوز- دراسة نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث**، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1974، ص441.

(2) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت،1972، ص352.

عبد الوهاب البياتي[1]

اكتشاف

إلى الشاعر عدنان الصائغ

أكتشفُ الأنفاقَ الحجريَّةَ في روحي
والمنفى والنارْ
ومقابرَ بغداد.
أكتشفُ اللوحَ المحفوظْ
والمقبوسَ المسماريَّ النابضَ في جدلِ الروحْ.
أكتشفُ، الآنَ، لماذا كانتْ
أصوات الموتى، تصعدُ من بئرِ شقائي
ولماذا كنتُ أخافُ
من بعضِ الأصواتِ الغامضةِ التعبى
تثقُبُ صمتَ الأنفاقْ.
أكتشفُ، الآنَ، البُعْدَ الخامسَ في مرآة الأشياء
وفتوحاتِ الأسلافِ الشِعريَّة في نار الكلماتْ
لكنِّي
وأنا أتماهى
في داخل روحي
أحترقُ الآنْ"[2].

---

(1) البياتي، عبد الوهاب، **كتاب المراثي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص72.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج1، ص369.

ويأتي ردُّ الصّائغ على قصيدة البياتي الثّوريّة السّابقة، بقصيدة أخرى بعنوان (مبتدأ)، مقدمًا خطابه بإهداء إلى المرجعيّة الأدبيّة (البياتي)، رمز الثّورة والنّضال، "وخطابه الشّعري السّاعي إلى حفز الهمم، وتقوية العزائم، لتبديل العالم، ومحو الفقر، وتحقيق الحرّية"[1]، ويعقِّب الصّائغ على تلك التّجربة الشّعرية النّضاليّة، بتوضيح للمفارقة بين بداية الثّورة المتمثّلة بالشّاعر، وقصائده المبجّلة على المنصّات، لتنتهي بالعقوبات السّياسيّة من السّلطات الحاكمة المتباينة؛ من الحظر إلى النّفي أو القتل أحيانا أخرى، فيعرّي الواقع السّياسي، ويفضح السّلطات السّياديّة، بتلك الأنساق الشّعرية.

ويتعالق المتجسّد النّصّي الجديد والنّصّ المستدعى بعد امتصاص لدلالته المحوريّة، وتمثلها في نصّه الشّعري؛ ليضفي على منتجه عمقاً دلاليًّا، فيبدع الصّائغ في هذا التّوظيف الثّقافي في الإفصاح عن تجربته السّياسيّة والاجتماعيّة في العراق، المتساوقة دلاليًّا مع تجربة البياتي، من خلال خطاب شعري موجز بسيط بضمير المتكلّم، موجّه للمرجع (البياتي) بين النّهاية المحتومة للخطابات الشّعريّة الدّاعية للحرّيّة والعدالة، إذ تولّتها السّلطة السّياسيّة، بالسّجن والتّعذيب ثم النّفي. وتتماهي تجربة البياتي الشّعرية النّضاليّة مع تجربة الصّائغ من الثّورة والتّمرّد إلى التّعذيب والتّنكيل، واليأس والقنوط من النتائج المتوخّاة؛ دفع الشّاعر إلى المفارقة الزّمانية والمنطقيّة فقدّم النّهايات على البدايات، فأحدث كسرًا لأفق التّوقع؛ وللإيجاز قدّم نتائج التّجرية الشّعرية النّضاليّة قبل الشّروع في التّجربة الثّوريّة، بقوله:

(1) عيد، رجاء، **دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص252

مبتدأ..

إلى الشاعر عبد الوهاب البياتي

"هكذا..

تنتهي

المسألةُ

ملكٌ يَحْمِلُ المِقْصَلَةَ

هكذا

تبدأُ

المسألةُ

شاعرٌ يرتقي الجُلْجُلةَ"[1].

ويلحظ التّفاعل مع النّصّ المرجعي الشّعري، إذ شغل مساحة في البنية النّصّية للنصّ المنتج، إلّا أنّ الاشتغال النّصّي على مستوى الإشارات الإيحائيّة، من خلال البنية اللفظيّة باستدعاء الشّخصيّة الأدبيّة بتضمين الاسم، لكنّه مثّل الإطار العام للقصيدة، ومركز الخطاب الشّعري وهدفه، إذ جعل من نصّه محاور لنصّ البياتي على مستوى التّفاعل مع الحدث، وما فيه من إيحاءات يتفاعل معها، بما يتوافق مع المخزون الفكري للمتلقّي، فاستحضر المرجع تبعًا لاسمه المشفّر بالدّلالات، ليسوق إلى ذاكرة المتلقّي الجمعيّة تجربته الشّعرية والحياتيّة ومعاناته ومنفاه، ووظّفه بما يتناسب مع رؤيته وتجربته المعاصرة، وبما يعمّق الدّلالات والإيحاءات المنبثقة من تجربة الشّاعر الذّاتية وتجربة المرجع الجماعيّة، والمتّحدة مع ذاكرة المتلقّي.

(1) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص21

ويقوم الشّاعر في نصّ شعري آخر بعنوان (حالة خاصة) بالإفادة من الدّلالة الرمزيّة للمرجعيّة الثّقافيّة الشّعرية (البياتي)، عبر تشرّب الشّخصيّة الثّقافيّة وإذابتها في المتجسّد النصّي الجديد، إذ يستلهم الدّلالة المحوريّة للشّخصيّة الرمز بما يثري النّصّ المنتج، ويعزز الرؤية الشّعرية، فينزع إلى الرّمز الثّقافي الشّعري في نصّه الشّعري، المفصح عن تجربة رؤيوية في الحنين إلى الوطن، الذي أجّجته الغربة القسرية مدفوعًا إليها؛ بسبب الاستبداد السّياسي، وقمع النّظام السّلطوي، مما اضطر إلى مغادرة البلاد مرغمًا عنه عام 1993، بحثًا عن الأمن والحرّية، فيضمّن شوقه إلى الوطن، وحنينه إلى أصدقائه وأحبابه، وشوارعه، ومقاهيه، وكل ما يتعلق بالعراق من مظاهر وأماكن، ومشاعر الحزن المنبعثة التي استدعت المرجع الشّعري (البياتي) المرتبط بالمكان، ومعلَمه الفكرية الأبرز، كما يندرج تحت قائمة الأصدقاء المقربين في الوطن، تجمعهما الذّكريات والأماكن والأفكار والشّعر، فاقترن بالوطن، وحمل قضيته، وتلبّس همومه، وتقاسمها مع الشّاعر في المقهى المعهود.

وفي إطار إبداعي خلّاق ينم عن قدرة واضحة في تجاوز التّجربة الذّاتية إلى التّجربة الجماعيّة، تمظهر على نصّه المنتج، حيث اتّخذت المرجعيّة الشّعرية طابعًا إشاريًّا في المتجسّد النّصّي، فتم استدعاء المرجعيّة بصورة جزئيّة هامشيّة في القصيدة، والوقوف على البنية اللفظيّة عبر ذكر اسم الشّخصيّة المرجع، وإذابته في المتجسّد النّصّي فنيًّا ودلاليًّا، باعتباره أحد مرتكزات العراق، ومعلمه الفكري الأبرز، المتناغم مع ذاكرة المتلقّي الثّقافيّة، لترسيخ دلالة التّقارب في التّجربة الشّعرية، والتوجهات والرؤى، إضافة إلى مكنوناته النّفسيّة المتوافقة مع المرجعيّة، وتعميق حالة الحزن على الوطن بفقد كل مظاهر البهجة فيه، ويقول في ذلك:

"وطناً.. أحمِلُهُ بينَ ضلوعي

وأُسَافِرُ كالريحِ وراءَ الكلمات

بحثاً..

عن بيتٍ من شِعرٍ..
أَسكُنُهُ
بحثاً..
عن مفردةٍ.. لمْ تُهتَكْ
بدواوين الشُعراء
بحثاً..
عن مقهى
لمْ يَجلِسْ فيها البياتي.. وحسين مردان". (1)

وبعد هذا التّفصيل، للمرجعيّات الأدبيّة التي استدعاها الصّائغ، بما يدل على سعة اطّلاعه على الشّعر قديمه وحديثه، مع تغليب للشّخصيّات المعاصرة، ذات الطّابع السّياسي، والتّجارب المعذبة لفرط عشقها للوطن والحق والعدالة والحرّية، فاستلهمها في شعره، واستثمرها بما ينسجم مع رؤيته، وتجربته الشّعرية، واتّسم استدعاؤه بالسّطحيّة دون التعمق في أبعاد الشّخصيّات، واستحضارها بواسطة الاسم، أو من خلال تضمين قصيدة أو بعض الأبيات الشّعرية.

ويتعالق النّصّ الشّعري المعاصر مع المرجعيّة الثّقافيّة الشّعريّة على نحو الامتصاص داخل المنتج الشّعري الجديد، باعتماده البؤرة الدّلاليّة للمرجعيّة التي تتقاطع والدّلالة المحوريّة للنّص المنتج، إذ نزع إلى المرجعيّة الشّعرية، رمز الرّوح النّضاليّة الثائرة على الواقع المتردّي سياسيًّا واجتماعيًّا، وأسقطها على نصّه الرؤيوي المعاصر، لتتناغم تلك الرموز مع توجّهات الشّاعر النّفسيّة، وتطلعاته السّياسيّة، وطموحاته الاجتماعيّة.

(1) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص572.

المبحث الثّاني: المرجعيّات الشّعريّة العالميّة

تكشف صيرورة الشّعر العربي الحديث عن فاعليّة الشّعرية مع المرجعيّات الثّقافيّة الشّعرية العالميّة، فهذه المثاقفة تعدّ من المؤثرات الفاعلة في بنية المنتج الشّعري فنّيًّا وموضوعيًّا، فلم تقتصر على كونها مرجعاً ثقافيًّا، بل كانت محفزًا وموجهًا آية ذلك أن" الأدب الغربي هو واحد من منظومة هذه الثّقافة...، والشّعر فرع رئيس من فروع الأدب، وقد كانت في العالم العربي، قبل تبلور الأجناس الأدبية الأخرى وانتشارها، المكانة والأهمية، ولهذا كان تأثرنا بأدب الغرب وشعرائه، فيما يتّصل بهذا الشّعر وقيّمه وخصائصه ووظائفه واضحًا وبليغًا"[(1)].

وانفتاح الشّعراء العرب المعاصرين على الشّعر العالمي، من أهم عناصر التّحولات الكبرى في المسيرة الشّعريّة العربيّة، لأنّ اعتمادهم في ابداعاتهم على نصوص شعريّة غربيّة، جعلهم يتميّزون عن التّجارب الشّعريّة العربيّة السابقة، حيث تمكّنوا عن طريق العامل الثّقافي المعرفي، تجديد روح القصيدة العربية المعاصرة، ذلك بإدخال مكونات دلاليّة وجماليّة جدّدت الخطاب الشّعري العربي،[(2)] عبر التّعاطي مع المرجعيّات العالميّة واستثمارها في التّعبير عن رؤيا جديدة على المستوى الواقعي والفكري والاجتماعي والسّياسي.

ويمكن اتّخاذ الشّاعر العربي عدنان الصّائغ واحدًا من شعراء الحداثة العربية، إذ سعى بأدبه نحو العالميّة، حيث تمثّل معطيات هذه الثّقافة الغربيّة، في إثراء التّعبير

---

(1) القعود، عبد الرحمن محمد، **الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وأليات التأويل**، عالم المعرفة، 2002م، ص66

(2) عمارة، يحيى، **أثر شعراء الغرب في الشعر العربي المعاصر** www.yahyaamara.com

الشّعري بالأطر الدّلاليّة وإدماجها في تجربته الخاصة ليعمّق دلالتها ويوسّع آفاقها، وقد تيسّر ذلك للصائغ من خلال اطلاعه الواسع على آداب الغرب، والانفتاح الثّوري على العوالم الأخرى التي مكنته من المعرفة ببعض شعراء العالم، من أمثال: سان جون بيرس، وبودلير، وبابلو نيرودا، ومايكوفسكي، ورينيه شار، وأنطونيو ماتشادو، وغيرهم من الشّعراء المعاصرين، حيث اطّلع على بعض تجاربهم وتمثّلها، وحفظ بعض نتاجهم، واستدعاه من ذاكرته الثّقافية على المستوى الدّلالي والمعرفي والجّمالي، وتفاعل معه بما ينسجم مع أعماله الشّعرية التي تئنّ تحت وطأة الظّلم السّياسي، والخيبات والانكسارات الوطنيّة.

فتوجه بذلك إلى استدعاء الشخصيات العالمية التي توزعت بين الشرق والغرب، وما لا يخفي على المتلقّي استقطاب نتاجه الشّعري النّماذج العالميّة، النّاتج عن إثراء فكره وثقافته بالأدب العالمي، التي قراءها باللغة العربية بعد ترجمتها، وتتجلّى الصّورة المرجعيّة في أكثر من شخصيّة شعريّة ثوريّة عالميّة، وقفّتُ عليها من خلال الإحصاء والاستقراء لأعماله الشّعريّة، بما يضيء المرجعيّة للناقد والمتلقّي معًا، ويبسط رؤيتها ويكشفها في الدّراسة التّالية.

الجدول الإحصائي للمرجعيّات الشّعريّة العالميّة

الرقم	الشاعر	التكرار	الجزء والصفحة
1	كافافيس	1	ج1، ص116
2	بابلو نيرودا	3	ج2، ص7، ص420، ج3، ص193
3	فيلافا زيمبورسكا	1	ج2، ص23
4	بول فاليري	1	ج2، ص24
5	بورخس	1	ج2، ص70
6	الكسندر بلوك	1	ج2، ص71
7	مايكوفسكي	3	ج2، ص77، ص517، ج3، ص186
8	رالف والدو امرسون	1	ج2، ص97
9	كاتلس	1	ج2، ص98
10	لوركا	1	ج2، ص134
11	ناظم حكمت	4	ج2، ص135، ص374،ج3، ص161، ص355
12	أودن	1	ج2، ص149
13	يوجين مونتالي	1	ج2، ص150
14	سيلفادو نوبو	1	ج2، ص155
15	ايرنيستو كاردينال	1	ج2، ص155
16	أنّا أخماتوفا	1	ج2، ص156
17	انطونان أرتو	1	ج2، ص166
18	بول ايلور	1	ج2، ص250
19	دانتي	1	ج2، ص268

الرقم	الشاعر	التكرار	الجزء والصفحة
20	سان جون بيرس	4	ج2، ص271، ص283، ص384، ج3، س128
21	نيتشه	1	ج2، ص289
22	راينر ماريا ريلكه	3	ج2،ص308، ص324، ج3، ص121
23	رينيه شار	3	ج2، ص354، ص394، ج3، ص135
24	أميليو برادوسن	1	ج2، ص382
25	ازرا باوند	1	ج2، ص382
26	لويس أرغون	1	ج2، ص384
27	رافائيل البرتي	1	ج2، ص384
28	شيموس جستين هيني	1	ج2، ص421
29	لويس ثيرنودا	1	ج2، ص421
30	ليوبولد سنغور	1	ج2، ص432
31	ورد زورث	1	ج2، ص515
32	الكسندر تشاك	1	ج2، ص515
33	بروتولت بريخت	1	ج2، ص517
34	انطونيو ماتشادو	2	ج2، ص518، ج3، ص181
35	جاك بريفير	1	ج2، ص527
36	جون ملتون	1	ج2، ص537
37	مانويل بانديرا	1	ج2، ص540

والجدير بالذّكر قبل أن أتحدث عن الشّخصيّات الشّعرية العالميّة بشيء من التّفصيل أن الصّائغ من الشّعراء الذين ارتبطت تجربتهم الشّعرية بالثّورة والوطن، ودفعته تجربته الشّعوريّة إلى استدعاء الشّخصيّات الشّعرية العالميّة فضلًا عن العربيّة لما لها من أثر في عالمنا المعاصر، وكان لا بُدَّ له من المعرفة الواعية بتلك الشّخصيّات وأهم ملامحها وقضاياها، ونتاجها الإبداعي، وأبعادها الدّلاليّة، ليسقطها على واقعه، ويتّخذها قناعًا يستتر خلفه لمواجه القهر السّياسي والاجتماعي؛ من هنا لجوؤه إلى الأصوات الشّعرية السّياسيّة المتمرّدة التي اكتسبت شهرةً واسعةً على الصّعيد العالمي، واستغل طاقاتها الإيحائيّة والدّلاليّة والإبداعيّة لإبراز معاناته. ولعلّ الاستقراء السّابق للمرجعيّات العالميّة في نتاجه الشّعري، يوضّح تلك المرجعيّات المعرفيّة، ومدى تأثيرها في بنية القصيدة، وتوظيفها للتّعبير عن واقعه السّياسي والاجتماعي والثّقافي.

ناظم حكمت

ومن الشّعراء الذين نالوا حُظْوة عند الصّائغ من الشّعر العالمي، الشّاعر التركي ناظم حكمت، وهو رمز النّضال في العصر الحديث، والمتميّز بالفكر "الثّوري في كل المجالات الوطنيّة والاجتماعيّة والفنّيّة. فمن النّاحيّة الوطنيّة تمرّد على واقع الاحتلال الإنكليزي والفرنسي لبعض أجزاء وطنه عقب الحرب العالميّة الثّانية، ومن النّاحيّة الاجتماعيّة رفض حكم الباشوات، الرّجعي الاستبدادي، لإدراكه التّلازم بين التّحرّر الوطني والتّحرّر الاجتماعي، ومن النّاحية الفنّيّة ثار على شكل ومحتوى الشّعر التّركي"[(1)]. واشتهر بوطنيّته الصّادقة رغم" تحمل عناء السّجن الانفرادي الطّويل، ثم النّفي والغربة في الاتحاد السّوفيتي لميوله الفكريّة، محتفظًا في أثناء ذلك، بالمبادئ التي

(1) مينه، حنا، **قضايا أدبية وفكرية**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص24

آمن بها من أجل شعبه، حتى وافاه الأجل في دار الغربة"[1]. ولعلّ محنة ناظم حكمت الشّخصيّة كسجين سياسي، ثم كمنفي أبدي جرِّد من جنسيته التّركيّة، هي السّمة الرّاسخة في مخيّلة الشّاعر الذّاتيّة، وذاكرة المتلقّي الجمعيّة حول تجربته السّياسيّة والأيديولوجيّة وعالمه الشّعري ومطالبه التّحرّرية.

وقد استمدّها مخياله من ثقافته الشّعريّة، وفقًا للقيمة الدّلاليّة الرّمزية المقترنة باستدعاء شخصيّة ناظم حكمت في قصيدة (رحيل)، رمز الإنسان الثّوري والوطني الذي قضى عمره وهو يحمل "وجدان شعبه التّركي، وفكره ونضاله من أجل الحرّية والاستقلال، موظفًا هذا النّضال في أعماله الشّعريّة والمسرحية التي حملت في طيّاتها مكنوناته الذّاتيّة. وعلى الرّغم من كل الظّروف التي مرَّ بها ناظم إلا أنه بقي متفائلًا متخذًا من موهبته منهجًا فكريًّا يرسم من خلاله طريقه النّضالي الطّويل"[2]، فأدخله إلى نسيج نصّه الحديث، ليتماهى مع تجربة الصّائغ النّضالية الثّورية واتّخاذه الشّعر، أداة للدّفاع عن رؤاه وأفكاره السّياسيّة، وفضح المخططات السّياديّة، والأهداف الاستغلاليّة.

فتموضعت المرجعيّة بمثابة عتبة تحيط المتجسّد النصّي، وتحقّق التّواصل مع المتلقّي قبل النّصّ نفسه، بما تقدمه من قراءة أولى للنّصّ، إثر توظيف النّصّ المستدعى بقصديّة واعية في المقدمة التّوجيّهيّة، الذي مثّل جزءًا من نتاج ناظم الذي عرّى ذاته وواقعه، فاقتصّ النّصّ النّثري من رواية (الحياة جميلة يا صاحبي)، إذ تمثّل سيرة ذاتيّة لناظم حكمت التي تحيل إليه باسم أحمد، ومن خلال تقنية السّرد؛ صور تفاصيل العالم التّركي المحافظ، والمستبد سياسيًّا، والقمعي سلطويًّا، وفي الجانب الآخر الاتحاد

---

(1) الخاقاني، حسن عبد عودة، **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2006،ص139.

(2) عامر النوري، علي الربيعي،**مسرح ناظم حكمت، دراسة في أصوله ومرجعياته**، ص10 https://www.iasj.net

السوفيتي بكل حرّيته وانفتاحه وقمعه السّياسي، ذاق السّعادة برفقة صديقته الرّوسية (أنوشكا) أيام دراسته الجامعية، ولكنّه نعيم زائل ومقيد، والفراق كان نتيجة حتميّة لتلك اللحظات العابرة، فيجتاحه حبّ تركيا وأهلها، ورغم قراءته للحدث السّياسي والاجتماعي، يعود أدراجه إلى الوطن. رسم الصّائغ بذلك التّضمين النّثري إطارًا عامًا لقصيدته، ووسّع الدّلالات والإيحاءات في ظلّ جسد القصيدة المحترق حنيًا إلى الوطن، والحزن المتفجر لوعة على ترابه، والغربة المتوجعة على فراقه.

في حين قدّم النّصّ التّوجيهي، رسالة مشفّرة للغلاف المحيط بالقصيدة ككل متكامل، بإيجاز لبعض الكلمات، لتأتي القصيدة بالتّفصيل والتّوضيح والشّرح للفراق والغربة والحنين للوطن، فلا تستقيم الحياة إلّا ضمن إضاءة النّصّ التّوجيهي في العودة للوطن، ضاربين سلبياته ومغريات الحياة عرض الحائط، ليصبح النّصّ التّوجيهي جزءًا من جسد القصيدة، يرتبط معها في علاقة الكل بالجزء" والعلاقة بينهما قائمة على التّبين والمساعدة في إضاءة النّصّ الدّاخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب"[1]، إذ نجد أنّ النّصّ المستدعى يوجه القارئ إلى زاوية رؤية الشّاعر منذ البدايات، بقوله:

رحيل

"كنّا نتمشّى جنباً إلى جنب

ثلاثتنا:

أنا وانوشكا والفراق"

- ناظم حكمت -[2]

"اقتربتُ منها

(1) حمداوي، جميل، **مناهج النقد الحديث المعاصر**، نادي القسيم الأدبي، 2009، ص97

(2) حكمت، ناظم، **الحياة جميلة يا صاحبي**، ترجمة: هشام القروي، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص232

اقتربتُ أكثرَ...

وعندما مددتُ كفّي لأُودِّعَها...

لمْ أجدْ أصابعي

بل عشر شموعٍ –من الحنينِ–

تذوبُ ببطءٍ...

قالتْ: سأرحلُ

لمْ أُصَدِّقْها...

قالتْ: إنّي راحلةٌ

لمْ أُصدِّقْها...

وهكذا مرَّتْ ثمانيةُ أعوامٍ على غيابها

وأنا لا أُصدِّقُها..."[1].

والشّاعر يحاكي النّصّ المرجعي السّابق، ويكرّر الاقتباس النّثري ذاته في قصيدة (نشيد أوروك)، إذ يتجلّى للمتلقّي هيمنة النّصّ وسلطته الدّلاليّة والفنّيّة في تجربة الشّاعر الرؤيويّة، حيث مثَّل النّصّ بمرجعيته العالميّة مؤثرًا واضحًا في النّصّ الشّعري، من خلال اندماج الصّورة الجزئية للمرجعيّة الأدبيّة ضمن الإطار العام للقصيدة، وصهرهما في بوتقة واحدة. حيث الحزن واليأس المسيطر على الشّاعر أمام الواقع المرير، وضياع الأحلام، وتبدّد الأهداف، في مقابل القهر والظّلم، " فتجرع قصص العذاب النفسي، أثناء عملية التّأمل فيما هو كائن أو ما يجب أن يكون، فظهرت في

(1) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص161

شعره معاني الغربة والتّمزق"[1]، والألم والمآسي الفرديّة والمعاناة الدّاخلي؛ جرّاء الواقع السّياسي؛ دفعه إلى الهجرة القسريّة، والتّشرّد في المنافي، فرارًا من القتل والتنكيل وسلب الحقوق، فالكل يمشي إلى المهجر، تناصًا لفظيًّا ودلاليًّا مع ناظم حكمت، بقوله "كنّا نمشي جنبًا إلى جنب، أنا وأنوشكا والفراق"، ويقول الصائغ:

"أماهُ لِمْ جئتِ بي للشجونِ. كمرآتِها

وهي تندبُ وحدتها في الظلامِ

ولا قمرٌ فوق قضبانِ نافذتي أو يداكِ..

لشدَّةِ يأسي أضئتُكِ[2]،

هل أخسرُ الأرضَ كي أربحَ القبرَ،

نمشي وثالثنا الهجرُ، عمّن يوضّحُ لي شهوتي لصق ساقيك،

منفرجين على مقعدٍ عابرٍ"[3].

وتبدّى في نسيج المتجسّد النصّي عملية امتصاص المرجعيّة العالميّة، فالنصّ الشّعري حوّر معطيات النصّ المرجعي، بما يتناسب مع البنية النّصّية، وانسجامًا مع رؤيويته وتجربته الشّعريّة، إذ يدور النّصّان حول دلالة واحدة، فالنّصّ يجسّد حالة الحزين اليائس، الهارب من الواقع البائس، والفاقد للأمل، والدّاعي إلى الهجرة والرّحيل على لسان المرجعيّة، والهروب من الوطن إلى الحرّية. ولكن النّص المرجعي في الرّواية دعا إلى العودة إلى الوطن مهما بلغت ملذّات الحياة، معوّلًا على الذّاكرة

(1) نشاوي، نسيب، **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984،ص336.

(2) الرسم الصحيح (أضأتك)، وردت هكذا لضرورة الوزن الشعري

(3) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص374

الجمعيّة للمتلقّي للشخصيّة الثّورية المشهورة، بما يرسّخ المفارقة بين الصّورتين، ويعمق الدّلالة من خلال التّوظيف المعكوس.

وتمظهرت حضوريّة الذّات الشّاعرة، بالتّفاعل بين الذّات الحاضرة والغائبة على المستوى اللفظي والأسلوبي، فوظّف البنية الأسلوبيّة لخدمة تجربته الواقعية المحبطة، والفاقدة للأمل، ومنها أسلوب الالتفات في الضّمائر بين المتكلّم المفرد إلى الجمع (نمشي وثالثنا الهجر)، ليسمح لتجربته الشّعريّة المعلنة لليأس بالانسحاب إلى مجمل شعبه المقهور المستلب، متجاوزًا إطار التّجربة الذّاتيّة إلى التّجربة العامة للشّعب، دون فقدان دلالات النّصّ المرجعي، القابعة في الذّاكرة الجمعيّة.

ولطالما آمن الصّائغ برّسالة الوظيفية الهادفة للشّعر في إطار القضايا الإنسانيّة والمجتمعيّة، ومن جملة ذلك إلقاؤه الضّوء في القصيدة التّالية بعنوان (أمواج)، على القمع والحصار والتّعذيب والتّهجير الذي تعرض له وأبناء شعبه، وما مرَّ فيه من محن؛ كالسّجن والنّفي والتّشريد، فثار وتمّرّد على السّلطة السّياسيّة، لإنقاذ شعبه من الأنظمة الاستبداديّة، وتحقّق لديه الاغتراب وهو أهم المظاهر النّفسيّة الدّاعيّة للتّمرّد، جرّاء النّفي الدّاخلي في السّجون والتّشريد، أو النّفي الخارجي، "وغربة الفنان العربي ناتجة عن التّخلف والفقر والظّلم الاجتماعي والكوني"[1]، مما أودى به إلى الثّورة والتّمرّد لإعادة الأمور إلى نصابها، وإحقاق العدالة، و" إنه يتحرق اشتياقًا إلى عالم جديد"[2]، يفتقده ويصبو إليه، وتخلّى في سبيل ذلك عن عواطفه النّفسيّة، وحياته الشّخصيّة وعن ذاته الرّقيقة التي تهوى أشعار نزار قباني، في مقابل قضيّته الوطنيّة معركته النّبيلة ضدّ الحكومات الفاسدة، فجنح إلى أشعار ناظم حكمت الثّوريّة النّضاليّة.

---

(1) الموقف الشعري إلى أين؟، 31، **مجلة الأقلام**، ع11–12

(2) كلام الشاعر أثناء مكالمة هاتفية

فتداعت المرجعيّة الأدبيّة العالميّة الحديثة إلى مخيال الشّاعر في ضوء الرؤية السّابقة، المتقاطعة في البؤرة الدّلاليّة، وتجلّى للمتلقّي أبعادها تبعًا لما اشتهرت به الشّخصيّة الرّمز من خلال إبداعه الشّعري والفكري، إذ قدّم ناظم حكمت رمز الإنسانيّة والوطنيّة من خلال أنساقه الشّعريّة" فكره الثّوري والموقف الثّابت النّابع من إيمان جازم بقضايا الجماهير الكادحة، ووجد إنسانيّته منصهرة في أتون الإحساس الطّاغي بالعذابات النّاهشة لحياة الملايين من أبناء وطنه، بمخالب الظّلم والقهر والمذلّة، وإيمانه المطلق بحرّية الفكر، وكرامة الإنسان، ورفضه النّهائي للدكتاتوريّة والاستبداد، وذلك يصدر عن إرادة وتصميم، وإيمان بالنّضال والتّحدي والتّفاؤل بالمستقبل والعزم على تحمّل قسوة السّجن وتعسّف جلاديه"[1]، فنجد المعطيات الدّلاليّة للرّمز تتماهى مع تجربة الصّائغ الشّعرية الطّامحة إلى تعرية الواقع السّياسي والاجتماعي، وفضح السّلطات السّياديّة، وتغيير معالم الاستبداد والظّلم وإحقاق العدل والمساواة من خلال الرّسالة الشّعريّة.

وتمظهرت المرجعيّة في البنية النّصّية على المستوى اللفظي بصورة جزئية ضمن الإطار العام للقصيدة، من خلال تقنية ذكر الاسم، لتجلية المفارقة بين الأشعار الحاملة بالحبّ والمرأة، وكلمات الغزل والعشق التي رمز لها بتجربة نزار قباني الشّعريّة، وأشعار الثّورة والتّمرّد، ومجابهة السّياسات القمعيّة والتّعسفيّة، وكبح السّلطات الاستبداديّة المظلمة التي مثّلها ناظم حكمت في تجربته الشّعريّة، وآثرها الشّاعر على غيرها، لتعالقها مع واقع حاله، ولتماهيها مع تجربته الشّعريّة، وانسجامها ضمن رؤيته الثّورية، بما يعمق الدّلالة، ويوسع الآفاق أمام المتلقّي، لدمج المخزون الفكري مع تجربة الصّائغ.

---

(1) عامر النوري، علي الربيعي، **مسرح ناظم حكمت، دراسة في أصوله ومرجعياته**، ص 12
https://www.iasj.net

وعليه اختار أشعار المرجعيّة، التي تتماهى مع تجربته الكفاحيّة، وتتلاءم مع فكره النّضالي وواقعه السّياسي والاجتماعي، إذ تجمعهما القضية الشّعرية في: " التّعبير عن التّوق للمستقبل، بقوة الكشف والصّمود في الحاضر، وغايته هي الدّعوة لعالم جديد، مؤسس على نظرية جديدة، وصياغة ذلك من ألسنة الحرائق الشّعرية في النفس، حيث يتّحد وعي الذّات وما خارجها، وتنصهر التّجربة الشّعرية في نار الأحاسيس، لتكون تعبيرًا عن الذّات من داخلها، ومن معاناتها وانعكاسات الوجود والصّيرورة فيها". [1]

يقول:

"وأبحرُ حيناً

من خللِ الجوعِ وخُصُلَتِها –

في أوراقي المنثورةِ

مجنوناً، بالضوءِ المرتعشِ الهابطِ من أبعدِ نجمٍ بسماواتِ بلادي..

حتى نافذة القاعةِ، حيثُ يعرّشُ حُزني

– فوق القضبانِ –

وريقاتٍ بيضٍ،

من زهرِ القدّاحِ،

تنفضُ عنها الطلَّ،

فترعشُ روحي......

(كانتْ تقرأُ أشعارَ نزار قباني..

وأنا أقرأُ ناظمَ حكمتْ". [2]

(1) مينه، حنا، **قضايا أدبية وفكرية**، ص13.

(2) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص355

أمّا في موضع آخر من تجربته الشّعرية، فتتجلّى عملية الاستدعاء للثّقافة من مرجعها العالمي المتجسّد برمز الثّورة الوطنيّة (ناظم حكمت)، على المستوى النّصّي من خلال اقتباس عنوان ديوانه" يا لحياة المنفى من مهنة شاقة"، ليلقي بظلاله على النّصّ المنتج المتمثّل في قصيدة (نشيد أوروك)، إذ جاءت الدّلالة النّصّية ضمن ثيمة الاغتراب عن وطنه وجذوره، وعن محيطه الفكري. يقول الصّائغ عن تجربة الغربة:" منحتني الشّتات والثّلوج والغربة، وأخذت منّي أجمل أيّامي وذكرياتي، أتذكر صرخة ناظم حكمت، " يا لحياة المنفى من مهنة شاقة"، نعم، إنها أكثر المهن عذابًا ومرارةً، مثلما هي مهنة الكتابة، وأرى أنهما خطّان متوازيان قد يتقاطعان قليلًا، لكنّهما يمضيان بالشّاعر إلى تخوم اغترابه، سواء داخل الوطن أو الاغتراب خارجه، وذلك ما عاناه الشّعراء على مرِّ العصور"[1].

لعلّ الحالة الشّعوريّة في الاغتراب؛ أدّت إلى فزع الشّاعر وهروبه إلى عناصر المثاقفة الغربيّة، بحثًا عن التّوافق الفكري والشّعوري، مع الشّعراء العالمين ممّن كابدوا الغربة والاغتراب، ولكن تجربة ناظم حكمت اتّخذت طابعًا خاصًا للدعواتها النّضاليّة والوطنيّة دونما رضوخ أو انهزام، فيستمر الشّاعر في بيان غربته بعد تحوير نصّ ناظم حكمت المستدعى، وصهره في بنية النّصّ المنتج، الذي يتناص معه، بقوله:

"أقولُ لناظم: يالفراقكِ من مهنةٍ شاقةٍ. وأقولُ لصحبي: اشربوني على مهلٍ
لتذوقوا حلاوةَ روحي،
ولا تَكْسِروا الكأسَ
في القطراتِ الأخيرةِ
يعتق خمري"[2].

---

(1) الزراع، عبده، **عدنان الصائغ: الشعر العراقي يقترح استكشافات جديدة**، www.adnanalsayegh.com

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص135

سان جون بيرس

يعدّ الشّاعر الفرنسي (سان جون بيرس) (1887–1975) من أبرز الشّعراء الغربيين الذي استلهم الصّائغ تجربتهم الشّعرية، فهي تمثّل مادة ثقافيّة غنيّة ينهل منها. وهو من شعراء فرنسا المشهورين القابعين في الذّاكرة الجمعيّة، وحصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة 1960، حفر اسمه في سماء الشّعر بالتّحليق بين ثنايا الطّبيعة، واستلهام جمالها ونضارتها لمعانقة معاني الحرّية والحبّ والطّهارة في أعماله الأدبيّة،[1] المرتبطة فكريًّا ودلاليًّا بحياته الشّخصيّة، فانعكست الغربة والاغتراب على متنه الشّعري. وقد اختار الغربة الأبديّة عن وطنه بعد اندلاع الحرب العالمية الثّانية إثر خلاف بينه وبين حكومة (فيسلي) التي أمضت وثيقة الاستسلام للاحتلال النّازي، وتّحالفت مع السّياسة النّازية، فاستقال من عمله، وغادر فرنسا ليستقر في واشنطن ابتداء من عام 1941م حتى وفاته.

ويبدو طبيعيًا التّفاعل الاستلهامي مع نصوص بيرس الثّقافيّة في عراق الثمانينيات، والمتزامن مع موجة ترجمة للكتب النّقديّة الفرنسيّة التي ساهمت بشكل ما في إيجاد مبرّر نقدي مضمر لهذا التّفاعل، بما يجعله نوعًا من المثاقفة التّبادليّة. وقد رصد إحسان عباس في دراسته عن الخصائص المرجعيّة لدى شعر الرّواد، بروز شعر بيرس إذ يمثّل الوشم الفرانكفوني الأوضح، مع ملاحظة اهتمام القصيدة العراقيّة الحديثة بفكرة الشّاعر الرّائي الحالم النبوي المشغول بالقضايا الإنسانيّة أو القوميّة أو العقائديّة، والذي تتحول فيه الرومانطيقيّة من استبطان للذات، والتّحليل النّفسي، إلى الذّوبان والتّغلغل في الجّماعة،[2] ممّا دفع الصّائغ للتّناغم مع الأثر البيرسي في تجربته الواقعيّة المبثوثه في أعماله الشّعرية وشفراتها الفكريّة الموحيّة.

---

(1) **بيرس طائر مهاجر يبحث عن قصدة تضيء عتمة الكون** https://middle-east-online.com

(2)عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1978، ص50– ص53.

والجدير بالذّكر أن شعر سان جون بيرس ينطلق من الواقع، ومن" فكر تماثلي ورمزي، عبر إشراق ناءٍ، للصّورة الوسطيّة، ولعبة تقاطعاتها"[1]، أي بين حياة الشّاعر وحياة الدبلوماسي، رؤية الشّاعر الحاضرة في المنفى، مرتبطة بتجربة مؤلمة للدبلوماسية ما بين الأعوام (1933–1940)، واحتوت القصائد على بعض الإشارات المباشرة للأحداث الجارية والظّرف الشّخصي للشّاعر، وتنتظم كل قصيدة حول مشكلات أخلاقية ووجودية كبرى معالجة انطلاقا من عناصر ملموسة.[2]

فاستطاع الصّائغ بمخزونه الثّقافي وخبرته ورؤيويّته الشّعرية النّفاذ إلى تجربة بيرس الشّعرية ولغته الرّمزية المعقدة، وتفكيك لغته الدّلاليّة، ليأنس ببنيته الأنطولوجيّة والأيديولوجيّة والخصائص والأغراض الأساسيّة لشعره، التي حدد إطارها بيرس بقوله:" إن المسكن الحقيقي لشعري هو الحب؟ أما قانونه، فهو رفض الخضوع والاستسلام، أما فضاءه، فهو أي مكان، لكن شرط أن يتمتع هذا المكان بالحرية"[3].

وقراءة شعر بيرس، والتّعمق في معانيه، وإدراك إشاراته، ورسوخ مدلولاته في الذّاكرة الثّقافيّة، ومن ثم التّفاعل مع تلك المرجعيّة، قادته إلى بنية نصّيّة جديدة للغة الشّعريّة، ولاسيّما أن المرجعيّة شاعر ملحمي، وعلى غراره أبدع الصّائغ الملحمة الطّويلة (نشيد أوروك)، فأصبح المتجسّد النّصّي الجديد ملحمةً على أسلوب الملحمة اليونانيّة القديمة، إذ تفتّحت له أفاق جديدة من المثاقفة مع الشّعر الفرنسي، الذي يصدح برسالة إنسانيّة، استهوت القرّاء من مختلف الأمم واللغات.

انظر:أكيان، ميشيل، سان جان بيرس: وضعية الكلمة، ترجمة طارق بكريم، **مجلة الحوزة الشعرية**، العدد الثاني، خريف 2016 ص132–134

(1) جبور، أسعد، **حوار مع الشاعر سان جون بيرس** www.alketaba.com

(2)سيغان، مارك، بيرس شاعر البحر، **مجلة الجوزة الشعرية**، العدد الثاني، 2017، ص50

(3) **تجارب ومغامرات شعرية خارج الزمن** www.archive.aawsat.com

ويستهويه ما تميز به شعر بيرس من استلهام لطبيعة الفضاءات التي تردّد عليها، وبالخصوص العوالم البحريّة المرتبطة بتراث ثقافة عالية، استطاعت إعطاء تركيبة جديدة للغة الشّعرية، التي يصعب ولوجها في أول قراءة عابرة[1]، خلافًا للمضمون السّياسي القابع خلف تلك الدّلالات اللغويّة، والثّورة على المنظومة الاجتماعيّة والسّياسيّة المقيّدة للحرّية.

وعليه فمخزون الصّائغ الثّقافي يبحر به إلى عوالم بيرس، لتغذية نصوصه الشّعريّة، حيث استدعى نصّ المرجعيّة الشّعري وضمّنه بنيته النّصّية في قصيدة (نشيد أوروك الطّويلة)، بقول بيرس:"خائفة، والقلق يسكن تحت نهدي. أحيانا، يشرّد قلب الرجل بعيدًا، وتحت قوس عينيه، كما تحت القناطير الكبيرة المنعزلة، هذا الهدير الهائل لبحرٍ يقف على أبواب الصّحراء"[2]، وظّفها كنسق ظاهر في البنية اللغويّة والدّلاليّة، تمظهرت بصورة جزئية في الإطار العام للقصيدة الجديدة، يعلل فيها أحلام اليقظة في الخلاص من القيود السّياسيّة والعسكريّة، والضّغوط الاجتماعيّة، والتّنعم بالحرّية، والحصول على ملذّات الحياة دون تعب أو جهد، في قوله:

"تلمَّستُ طريقي في العتمةِ كان القنَّاصُ يُثقِّبُ بالناظورِ عباءةَ ليلِ الإبريسمِ، يلظمها بخيوطِ الطلقاتِ. اللعنة ماذا لو أرمي القطّةَ قدّام الموضعِ، منتظراً ماذا يحدثُ. نحن تساوينا بأواني الحربِ المستطرقةِ. انتفضتْ روحي ولعنتُ حماقةَ أفكارِ الحربِ. تخيَّلتُ الجسدَ الناعمَ منخوباً يتلوَّى بين الرملِ وكفّي الممدودةِ بركةَ دم. لذتُ بزاويتي أتحاشى طولَ الليلِ مواءَ العينين اللامعتين، دنوتُ أهدهدُ رأسَ المسكينةِ معتذراً، فأختبأتّ خلفَ الجلكانِ (دنوتُ فأزَّ الباصُ سريعاً، وأندفعتْ امرأةٌ ريّا نحوي في العقد الرابع (- في عينيهِ أبعدُ من امرأةٍ.. (لا بأسَ اخترنا مصطبةً نائيةً قربَ الجرفِ المُعشبِ. (كانتْ تتحدَّثُ عن أحلامِ طفولتِها العرجاءِ وأطباقِ الوحدةِ والزوجِ

(1) بدوي، عبد الرحمن، **في الشعر الأوروبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965، ص67

(2) بيرس، سان جون، **منارات**، ترجمة أدونيس، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، 1999، ص111.

المشلولِ بمعركةِ الخفجي (يشردُ قلبُ الشاعرِ تحتَ قناطرِ جفنيكِ مهيباً كالبحرِ)....
(تأمَّلتُ الزرَّ المفتوحَ، ارتبكتُ بعض الشيءِ،
وغطّتْ بيديها شبقَ النهرِ المتدفّق)".[1]

وفي نصّ شعري يستصرخ الواقع الآليم، ويضجّ بمظاهر العبوديّة البشريّة، تلمَّس الصّائغ المرجعيّات الشّعريّة الفرنسيّة، باجتزاء نصّ شعري يتناص مضمونيًّا مع نصّه الإبداعي، ليجسّد معاناته، ويبدي تملله من الواقع الراهن، وضيقه من القيود السّياسيّة، ورغبته في الانفلات ممّا يكابده، فتماهت تجربة الشّاعر مع المرجعيّة الثّقافيّة التي ضاقت بالواقع السّياسي من خلال الهروب إلى المخيلة الفكريّة، الطّامحة للحرّية. وكان بيرس يهرب من الواقع، متأبطا حلمه الذي يعبّر عنه بقوة في القصيدة. حيث لا يوجد أي ارتباط للإنسان بالقوانين أو بالنشاطات البشرية المعتادة: حلم أشبه بتنفس يدفع الحالم إلى استنشاق هواء البحار، وهواء الهضاب العاليّة ذات الوجود السّابق على أي فعل تأسيسي. ومن الواضح أن هذا الحلم يبتعد بأقصى ما يمكنه عن كل عاداتنا وقوانين حياتنا الحضاريّة. ولعله يتماهى مع أحلام الصّائغ الطّامحة للحرّية في أسمى معانيها، ممّا استوجب الحفر في ذاكرته الثّقافيّة، لبيان التّلاقح البيرسي الشّعري.

ولا يتوانى الشّاعر عن الارتباط بمخزونه الثّقافي ليقوم بتوليد نصّه الشّعري على المستوى اللفظي والتركيبي من خلال اقتباس اللغة الشّعرية، والمنهج الإسلوبي القائم على الاهتمام بعالم المرأة الأثير والعلاقة الجسديّة المحسوسة، إذ يشيد بيرس بالمرأة، ويجعل العلاقة الغراميّة تجسيدًا لجماليّة العلاقة بين الإنسان والحياة، وهذا ما بينه الصّائغ في المقطع الشّعري، وأدرجه ضمن رؤيته الشّعريّة، مختصرًا رسالة بيرس وآماله البعيدة.

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص271

ويسجّل الصّائغ المرجعيّة البيرسيّة في مقطع شعري آخر، من خلال اقتباس عنوان أحد أعماله الشّعرية الملحميّة (أنا باز) الذي يحمل بعدًا دلاليًّا ومضمونيًّا يتساوق مع النّصّ المنتج، وأغنى تجربته بأبعادها المرجعيّة دون الإفصاح عن تجربته الشّعرية وتجلّيّاتها، واكتفى بالإشارة اللفظيّة لفك شيفرة النّصّ، لتتداعى إلى المتلقّي الذّاكرة الجمعيّة للنّصّ المستدعى، الذي كتبه أثناء عمله دبلوماسي في بكين، إثر رحلة في صحراء جوبى شمال الصّين عام1924م، وتحكي قصّة بدوي في الشّرق الأقصى بلا مملكة، يحركه حلم لا يمكن تحديده في الذّهاب والسّعي، والبحث عن المفقود، في بقاع الأرض، حتى اللحظة التي يؤسس مدينة، وهو الاستقرار المنشود، فأسقط بيرس سلطته على اللاشعور نظرًا لعجزه عن ذلك في الواقع، وما يعانيه من غربة روحيّة في المنفى، طرحها في نسقه الملحمي؛ فثيمة الغربة والتّرحال ساهمت في توسيع ثروته الثّقافيّة الشّرقيّة والغربيّة، ممّا انعكس على مرجعيّته ورؤيته الفكرية، وإبداعه الشّعري، إذ يشكّل معادلًا موضوعيًّا للصّائغ على اختلاف الزّمان والمكان والحيثيّات.

والتّلاقح النّصّي يسهم على مستوى الإشارة الإيحائيّة في تقديم نصّ الصّائغ الذي يضجّ بالواقع المتناقض، المجرّد من المبادئ والأحلام والطّموحات والعدالة والحرّية، ممّا دفع المناضلين السّابقين على اختلاف الحضارات والأمم، الحاملين للواء الثّورة على الواقع، والطّامحين للتّغيير لتركه وشأنه، ومن جملة هؤلاء بطل ملحمة بيرس (أنا باز)، السّاعي للهروب من الضّياع والغربة والاغتراب، والقائد المجابه للصّعاب في مغامرة الصحراء، والمذلّل للتّحدّيات، يمرُّ متجاوزًا واقع الشّاعر؛ لما فيه من فروقات لا تتناسب ومنطلقاته، وفي هذا رفض مشفّر لسلب الحرّيات والأحلام والطّموحات بفعل الحكومات السّياسيّة، والقيادات السّلطويّة، التي كابدها بيرس والصّائغ معا، وبدت تجربتهم الشّخصيّة واضحة المعالم في نتاجهم الشّعري، إلّا أن سيطرة التّشاؤم وفقدان الأمل بدت واضحة المعالم في مقطع الصّائغ، بقوله:

"مرَّ السروجي،

مرَّ أناباز[1]،". [2]

وتقوده ذاكرته الثّقافيّة إلى إبداعات سان جون بيرس الشّعريّة في مقطع آخر، ويتناص مع نصّ شعري من ديوان (منارات) تحديدًا، إذ ينطوي هذا العمل المستدعى على قصيدة بعنوان (ضيقة هي المراكب)، التي تتناص قصيدة الصّائغ (ألوان) مع جزئيّة شعريّة قصيرة معها، اللافتة إلى أهمية اللغة الشّعريّة، وإضاءتها الدّلاليّة، بقوله:

" يا للبحر الذي جُنَّ بغتةً من سطوع الوحل الأصفر والأخضر بين رحابه! وكنت أنا، نائمة على جنبي الأيمن، أصغي إلى خفق دمك الجوّاب قرب نحري- نحر امرأة عارية"[3].

حيث أضاء النّصّ المستدعى للقارئ متن القصيدة، فالعتبة النّصّية" تساعد على فهم خصوصيّة النّصّ الأدبي وتحديد مقاصده الدّلاليّة والتّداوليّة، ودراسة العلاقة الموجودة بينهما وبين العمل"[4] المنتج، إلّا أنّ هذا الإشتغال النّصّي الجزئي المقتبس جسّد المحور الدّلالي والمضموني للقصيدة، إذ بُنِى متن النّصّ تبعًا للنصّ التّوجيهي لبيرس، المنوّه إلى أهمية الكتابة الأدبيّة الوظيفيّة، المنطويّة على رسالة ساميّة، بقول بيرس في أحد الحورات" بعد أن تجاوزت جسر الموت، عادت الحرارة إلى مختلف مناطق الجسد، بل وإلى أجساد الكلمات التي سرعان ما تحولت إلى حسناوات للتدفئة،

---

(1) إشارة إلى ديوان الشاعر الفرنسي سان جون بيرس، وأناباز التي تعني باليونانية "الحملة إلى الداخل" أي الغزو الداخلي، وقد وضعت عدة كتب أغريقية قديمة بهذا العنوان، لعل أشهرها كتاب ألفه اكسينوفون تلميذ سقراط يروي فيه تقهقر جيش المرتزقة اليوناني، وكتاب آريان، وأطلق هذا الاسم على غزو قورش الأصغر في أسيا، وقد كتب بيرس قصيدته تلك في بكين أثناء عمله في السلك الدبلوماسي خلال رحلة قام بها *في صحراء جوبي*. أنظر: **أدب سان جون بيرس** www.adab.com

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص283

(3) بيرس، سان جون، **منارات**، ترجمة أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1999م،ص112

(4) الحجمري، عبد الفتاح، **عتبات النص: البنية والدلالة**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996م، ص7.

ولكتابة النّصوص السّماويّة، كل ذلك حدث هنا، ربّما بفعل العناية الإلهية[1]، وجسّدت المرأة الرّمز المعادل للنّعيم والتّلذّذ بالحياة في النصّ التّوجيهي؛ جرَّاء الكتابة الواقعيّة الشّفافة في نصّ بيرس المعقد والغامض.

وبعد تقديم تناص بيرس في قصيدة ألوان، يأتي بمتن النّصّ المنتج المنسجم مع ما سبقه من دلالات إشاريّة ولفظيّة في النّصّ المستدعى، ليبدي تقاطعه الفكري والشّعوري ومدى تأثره بكلمات بيرس التّوجيهيّة الدّافعة لتغيير الواقع، ورفض الظّلم والسّيطرة والعبوديّة، والدعوة إلى خلق عالم جديد، وذلك بالكتابة وحدها، فيتماهى الصّائغ مع موقف بيرس من الكتابة وأهميتها في تغيير الواقع والحلم بالمستقبل، في موافقة ضمنية؛ لتصبح كلماته الإبداعيّة المرشدة في إدراكه الحقيقة، والوقوف على جوهر الأشياء.

ولعلّ رغبة الشّاعر بنصّ موازٍ، بالشّاعر (ألكسيس سان ليجي) المعروف في الأوساط الثّقافيّة باسم الشهرة سان جون بيرس، من مبررات حضوره في تجربته الشّعريّة، فإن شعره ملمحٌ لقلق أنطولوجي موجع، ولوحدة وحنين روحيين، ورغبة عارمة في التجذّر الكياني في أرض شعرية- رمزية بعيدة المنال، أمّا مهمة القصيدة فهي محصورة من منظورة بين حدّين اثنين متكاملين هما: تمجيد الكينونة الإنسانية وتبجيلها، ثم التعرية عن دواخلنا وإنارة عتماتها.[2]

وعليه وظّف الشّاعر الجزئيّة المقتبسة، ومضمونها الفكري بما ينسجم مع رؤية الشّاعر في تمثل التجربة الشّعوريّة في نتاجه الأدبي، وتبنى القضايا الواقعيّة السّياسيّة في إبداعه، فحافظ على دلالات النّصّ المرجعي اللغوية والدّلاليّة المختزنة في الذّاكرة الجمعيّة، والتي انطلق منها في صياغة الشّعري، لتشكّل مرتكزًا لبنية القصيدة، بقوله:

---

(1) الجبور، أسعد، **حوار مع الشاعر الفرنسي سان جون بيرس** www.alketaba.com

(2) كتاب جزر الأنتيل ونص سان جون بيرس ألاعيب البناء والتحري عن شجرة النسب، **مجلة نزوى** https://www.nizwa.com

"ألوان

"وكنتُ أنا نائمة، على جنبي الأيمن

أصغي إلى خفقِ دمكَ الجوّاب – قرب

عنقي،

عنق المرأة العارية.."

– سان جون بيرس –

كلماتُكِ..

آهٍ... كلماتكِ

أحالتْ صباحي المندّى إلى غابةٍ من نوافذ ومطرٍ من شوارعٍ مغسولةٍ، وحنينٍ من أصابع، تتلمَّسُ لأولِ مرّةٍ نبضَ الأشياء..

كلماتكِ.. كلمات..

ماجدوى العالم بلا ارتعاشِ كلمة

ما جدوى العالم بلا أنفاس امرأة

ما جدوى العالمِ بلا نسغٍ، وأمطارٍ، وعيونٍ سودٍ، وأرصفةٍ، وقمرٍ مسافرٍ، ونوافذ للياسمينِ المشاغبِ، وكتبٍ ممنوعةٍ، وأحزانٍ، وعُشْبٍ أزرق، ويديكِ". [1]

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص128.

مايكوفسكي

واتّكأ الصّائغ في أعماله الشّعرية على استدعاء الإبداع الثّقافي للشّاعر الرّوسي السوفيتي فلاديمير مايكوفسكي (1930-1893)، الذي شارك منذ عام (1908) في النّشاط السّياسي، واعتقل عدة مرات وزُجّ في أسوأ السّجون المنفردة، وهناك بدأ كتابة الشعر، حتى أصبح فيما بعد شاعر الثّورة العظيم وصوتها المُدوّي، متأثّرًا بمذهب المستقبلية في الأدب معتمدًا اللغة الشّعرية الديمقراطية الحديثة، فكتب كثيرًا من الأشعار ذات الطّابع الثّوري ونشرت في مُختلف المجلات والجرائد، حيث تغنى بربيع الإنسانيّة، والفن الإشتراكي، وأصبح رائدًا لمذهب الواقعيّة الاشتراكيّة في الشّعر.[1]

وأفاد الشّعراء العرب من الواقعيّة الاشتراكيّة واستهواهم مبدأ العمل بإخلاص لخدمة المجتمع قضاياه وأهدافه،[2] وخير برهان على ذلك ما أنتجه الصّائغ، المناضل من أجل التّحرّر السّياسي، والتّقدّم الاجتماعي، بالعودة إلى المرجعيّة الثّقافيّة الواقعيّة (مايكوفسكي) في نتاجه الثّوري ضدّ المستغلّين، والانتهازيين والسّياسيين، من أجل العدالة والحرّية والمساواة، حيثُ يُعد أعظم شعراء الثّورة الاشتراكيّة السوفيتيّة، وأبرز ممثّلي (المستقبلية الروسيّة) " فإن طابع التّحدّي والتّطرّف والتّمرّد والتّفرّد في قصائد مايكوفسكي، تجاه كافة تلك التقاليد الاجتماعيّة التي عاصرها، هي التي قد مهدت له الطريق ليتبوأ مكان الصّدارة في قافلة الشّعراء الرّوس والعالميين على حد سواء، إذ كشف عن مواطن ومؤشرات ظروف الصّراعات الاجتماعيّة التي شهدتها روسيا في مطلع القرن العشرين،[3]وأثبت الشّاعر الخالد أهمية الشّعر كسلاح يدافع عن الثّورة

---

(1) علاء الدين، ماجد، **الواقعية في الأدبين الروسي والعربي**،دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر، سوريا،2015،ص352

(2) **المصدر نفسه**، ص11

(3) يفتوشنكو، يفجيني، ماكوفسكي: المعاصر والخلود، ترجمة:محمود غانم، **مجلة أقلام**، عدد8، مجلد 15، 1980،ص67

التي تبنّى أفكارها، ونذر حياته وكل مواهبه وطاقاته من أجلها، وقضايا الشّعب الكادح، الغارق في مملكة الظّلام، فتنتصر الثّورة التي ضحّى بكل شيء من أجلها، فيزيد من نشاطه، من أجل ترسيخ مبادئ الثّورة الاشتراكيّة، لكن الشّاعر اصطدم بالانتهازيين، والبيروقراطيين، والمتسلّقين، فأصيب بخيبة أمل كبيرة جعلته ينهي حياته بيده[1].

وثراء المخزون الفكري للشّاعر جرّاء إطلاعه على الثّقافة الشّعريّة العالميّة، قاده إلى التّفاعل مع المرجعيّة الثّقافيّة الشّعريّة في ضوء الأيديولوجيا الفكريّة والتّجربة الشّعوريّة، إذ تلاقح نصّه المنتج مع النّصّ المستدعى للشّاعر الثّوري (مايكوفسكي) ؛ ليفصح من خلاله عن موقفه المتمرّد في بنيته النّصّية الفنّيّة والفكريّة، مما جعله يلجأ غالبًا للمغالاة تعبيرًا ملازمًا لتقاطع التّحدّي والتّفرّد النّابع من إصراره على تأكيد الذّاتيّة، فهو حين يتحدّى نسمعه مُدَّعيًا قوة أكبر، وقدرة لا يملكها أحد، فهو يغالي في تفرده، فقد تأتي الصّورة ضعيفة مبالغًا فيها، لكنه يصرّ على إبقائها، وهذه المغالاة جزء من هذا الصّراخ الهائل، وهي دافع له.[2]

في حين حوَّل الصّائغ صرخة مايكوفسكي بما تحمله من مضمون فكري ودلالي إلى نتاج شعري عربي، حاكى فيه جانبًا من حياته وواقعه، وأفصح عن ذاكرته الفكريّة والثّقافيّة المتقاطعة مع تجربته الشّعوريّة والرّؤيويّة، التي تمظهرت في استدعاء لفظي ودلالي للنّصّ المرجعي، يحيل المتلقّي إلى قصيدة (غيمة في بنطلون) الشّهيرة، باثًّا إبداع مايكوفسكي في نصّ توجيهي مؤطر للرؤية الشّعريّة، مع تحوير للنّصّ المستدعى ليتماثل والتّجربة المعرفيّة والشّعوريّة، واكتفى بالبعد الدّلالي دون قيود المعجم اللغوي، بقوله:

---

(1) **أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي فلاديمير مايكوفسكي** www.adab.com

(2) **مختارات من الشعر الروسي**، بوشكين، بلوك، يسنين، مايكوفسكي، آخماتوفا، حمزاتوف، ترجمة: حسب جعفر،ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والنشر، المجمع الثقافي 2008، ص413

"جسدكِ

سأُحبهُ وأحافظُ عليه

كما يحافظ الجندي،

وقد قطعت ساقه في الحرب

ولم يعُدْ ضرورياً

لأحد،

على ساقهِ الوحيدةِ المتبقية."[1]

والأيديولوجيا السّياسيّة في فكر الصّائغ لا تنحصر ببؤرة محددة، بل تتسع لتشمل الحركات الثّوريّة العالميّة، السّاعية للتّغيير والتّمرّد على الواقع والمناشدة للحرّية، وهذه المرتكزات الثّقافيّة شكّلت منطلقًا في إبداع شعر يواكب الثّورة، ويشغل المرجعيّة الأدبيّة العالميّة مايكوفسكي فيها مكانة بارزة، لأفكاره الثّورية وأحلامه في تغيير الواقع، التي تتقاطع مع ألم ومعاناة الصّائغ، واليأس من الثّورة الاجتماعيّة والسّياسيّة، بعد المواجهة المضنية مع القيادات السّياسيّة، والنّظم الاجتماعيّة.

فتبدّى نتاج المرجعيّة الشّعري في قصيدة (من رماد الحرب..حتى شعرك الطويل)، ضمن مقطع استهلالي يضيء فكر المتلقّي حول ثيمة الحرب والمعاناة الحقيقية في تبعاتها السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والنّفسيّة، ورماد الحروب شقّ طريقه في مختلف التّجارب الشّعرية، ووحد بين الرؤى الفكرية على اختلافها، الطّامحة للحياة في ظلّ مفارقات الواقع.

فالمرجعيّة الثّقافيّة الشّعرية بما تحمله من بنية نصّية وفكريّة رافضة للحرب، ومتشبثة بالحياة، تتماهى مع تجربة الصّائغ الشّعوريّة، ورؤيته الشّعريّة، وما إن يقدم

(1) مايكوفسكي، **قصائد مختارة**، ترجمة حسب الشيخ جعفر، وزارة الثقافة والفنون، ط1، الجمهورية العراقية، 1979، ص138

النّصّ التّوجيهي، حتى يتبعه بنصّ قصيدته المتوحّد فكريًّا بما سبقه، فينبذ الحرب وذكرياتها، ويصوّر ويلاتها وأبعادها طويلة المدى، وأثارها القابعة في حياته لم تنتهي بمرور السنين وتغيير المكان فلاحقته في غربته وحاصرت كيانه، وأفسدت متعته وحبه المتلبّد للوطن، وهو الوطن ذاته الذي تعهد مايكوفسكي برعايته رغم الجراح والفقد.

فهذه الذّاكرة المضيئة، المتخمة بالرّماد والحروب والحصار الطّويل، استطاعت إدراك ما حولها من انتهاكات للإنسانيّة في خضم الصّراع على السّلطة؛ فأحدثت الثّورات والانقلابات في البلدان الأخرى، وتشبّعها الثّقافي بالتّجارب المعرفيّة والواقعيّة الفنّيّة، أضاءت روحه بالشّعر المتلاحم إبداعيًّا، فبثَّ في القصيدة تناغم بين المنطلق الإبداعي، وتطوره الدّاخلي في المشاعر، بما يقوده إلى الذّاكرة الجمعيّة، بقوله:

"من رماد الحرب.. حتى شَعركِ الطويل

"سأرعى جسدَكِ، مثلما
يرعى الجُنديُّ الذي فَقَدَ
- في الحربِ - ساقَهُ الوحيدة.."
- مايكوفسكي -

أصداءُ المدافعِ تحاصرُ نُعَاسي المرتبكَ
وكذلك ذكرياتكِ
أُخْرِجُ رأسَ أحلامي من النافذةِ فتحاصرهُ سماءٌ مليئةٌ بالثقُوبِ
ماذا أفعلُ؟
وأنا مجنونٌ برغبةِ التسكّعِ - هذا المساء البليد -
على رصيفِ اشتياقي لكِ

حتى آخرِ نهاياتِ العالمِ"[1]

ويبدو نزوع الشّاعر للانتفاع ممّا سبقه متجلّيًا في واقعه الشّعري، حيث سلط الضّوء على تجربته الشّعرية، بما فيها من أحداث ووقائع، وإسقطها على نصّه الشّعري، وقد أمدّه شعراء المعارضة والتّمرّد بالثّراء الشّعري، مستندًا إلى معرفة وثقافة عميقة بالمرجعيّات الشّعريّة الثّوريّة العالميّة، التي تتّضح من خلال فكر مايكوفسكي النّضالي البارز في نصّه المقتبس، بقوله:

"ليكن !تزوجي

لا بأس،

ساحتمل

انظري إليّ كم أنا هادئ!

هادئ كنبضِ

رجلٍ ميت."[2]

والتّحدّي من أبرز العلامات التي بنيت على أساسها قصيدة مايكوفسكي الطّويلة (غيمة في بنطلون) التي اقتبس منها الصّائغ لغويًّا، وتلاقح معها دلاليًّا، فهو يكشف في الجزئيّة الشّعرية المنتقاه القناع عن حبّهم الزّائف، حبّ المال والبيع والشّراء، فالزواج أصبح عمليّة متاجرة، فهو يرفضّهم بما يثير الازدراء والسّخرية، والمفارقة في ردّة فعله الهادئة بعد الفقد والنّضال والمعاناة والنّفي والتّعب تثير المتلقّي، فهو لا يرغب بشيء، ويستهين بالمجتمع وبحبّه وعلاقاته الكاذبة والمنافقة والمشوّهة، ولم يعد يحسّ بمشاعر اتجاهه إلّا بكرّه لهذا الزّيف والإدعاء في مقابل القضيّة الوطنيّة. ويتماهى الصّائغ مع موقف المرجعيّة الشّعريّة من المجتمع العراقي، ليصبح هادئ بعد ثورته

(1) **الأعمال الشعرية**، ج3، ص186

(2) **مايكوفسكي قصائد مختارة**، ص113

الجامحة تجاه نعيم الحياة وملذّاتها المتجسّد بالمرأة، فالحقد الاجتماعي، والاستبداد السّياسي، والانتهازيّة، والصّراعات الطّائفيّة حوّلت مشاعره، وبلّدت إحساسه تجاه الحياة وبرزخها.

كانت مشاعر الثّورة في تجربة الصّائغ الشّعريّة، تلتقي بثورة مايكوفسكي، وتلتمس مع معاناته وألمه المفضي إلى اليأس، إذ أعرب عن رفضه لهذا العالم، حيث ادَّعى الهدوء القصري المتماهي مع حال الميت المسلوب الإرادة، ولكن الصّائغ خرج عن النّصّ المرجعي، ليوجّه أصابع الاتهام للسّلطة السّياسيّة في مقتله، فكثّف الدّلالة بتحقّق الموت المعنوي والجسدي جرّاء المخططات السّياسيّة الانتهازيّة، وما لبث أن تبع ذلك المقطع باستفهام استنكاري ينقل المتلقّي إلى واقع الشّاعر البائس، ويضيء النصّ السّابق ويرشد إلى قاتليه من القيادات السّياسيّة العليا، الوارثين لهذه الأرض وما عليها.

ومن جهة أخرى فهذه القصيدة المرجعيّة آخر ما كتب مايكوفسكي، ومن الواضح أنه أبرز واقعًا محبطًا، ومخيبًا لآماله، وعلى خلفيته قرّر الانتحار، فاليأس تسلّل إلى روح الشّاعر الثّوري، فتناهى ذلك المشهد إلى ذاكرة الشّاعر العراقي وقد شهدت الدّولة صراعات حول الحرّية والعدالة والسّلطة، فلازمه موقف الشّاعر الثّوري، وتبنى فكره الذي ترك أثرًا عمقًا في الذّاكرة الجمعيّة، من خلال استحضار نصّه الشّعري، دامجًا إياه في بنية القصيدة، بقوله:

"هل قادني اللغويُّون للشائعِ الشاسعِ. الكلماتُ تسمِّرُني..

انظري كم أنا هاديءٌ،

هاديءٌ

مِثْلُ نبضِ قتيلٍ أمامَكِ

هل يَرِثُ الأرضَ غيرُ الملوكِ؟

وهل تَرِثين سوى دمعتي....؟"[1]

وتضامن الصّائغ السّياسي مع المرجعيّة الشّعريّة، وموقفه الثّوري، يدفعه إلى تلبّس بعض الأحداث، والمقاطع الشّعريّة، فأحال إلى الشّاعر مايكوفسكي في قصيدته "هاكم"- 1913 التي القاها في (كبارية القنديل الوردي) الأدبي، حيث انتهت بتدخّل الشّرطة وإغلاق القنديل بسبب هياج الجمهور على الحكومة، عبّر فيها عن احتجاجه على استغلال العمّال والطبقة الكادحة لملئ جيوب الرأسماليين، إذ نقد عيوب المجتمع، وفضح النّظام السّياسي، فأغرى عالمه الشّعري المتمرّد الصّائغ، واقتبس من نضاله الإيقاعي، قوله:

"بعد ساعة، من هنا

ستسيل سمنتكم المترهلة في الزقاق النّظيف

وأنا....كم قد فتحت لكم من أصفاط قصائدي،

أنا متلاف الكلمات التي لا تقدر بثمن.

فها أنا أقهقه، وأبصق مبتهجا

أبصق في وجهكم

أنا متلاف الكلمات التي لا تقدر بثمن"[2]

ويبدو التّحدي والتّفرّد والمغالاة هي أهم ما يميز شاعريّة مايكوفسكي، فهو يتحدّى المجتمع البرجوازي مستفزًا، شاتمًا مؤسساته المختلفة وتقاليده، وحين يتهكّم من خصومة تتحول كلماته إلى خطوط كاريكتيرية، إنّه لا يهزأ بهم أو يعرّي عيوبهم فحسب، إنّما يسحقهم سحقًا، يفقدهم إنسانيّتهم ويطوّح بهم بعيدًا دون رحمة،

---

(1) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص88

(2) **مايكوفسكي قصائد مختارة**، ص38

وعندئذ لم نعد نرى بشرًّا أو ما يشبه البشر، ثمة كتلة سابحة في السمن، كتلة لا ملامح لها[1].

ونلمح تلبّس الصّائغ المنهجيّة الأسلوبيّة للمرجعيّة الشّعرية، إذ يلتقي في البنية الأسلوبيّة مع مايكوفسكي في التّهكّم والسّخريّة، التي تنطوي على التّمرّد والثّورة برسم صورة هزليّة لخصومة، وتقزيم وجودهم في مقابل تمجيد ذاته والإعلاء من صوته كقوله" أنا متلاف الكلمات"، كجزء من إثارة الخصم واستفزازه، وردّ الاعتبار في وسط الظّلم والقهر والاستعباد وسلب الحرّيات، فاختار أن يواجه القادة السّياسين المحرضين على الحرب والقتل متخذين البنادق أداة لهم، بالكلمة التي تدين السّياسة والقمع وترفض الإرهاب، والشّاعر المناضل قاوم النّظام السّياسي في أشعاره، بعد أن عايش الحرب وبشاعتها، وحمل البندقيّة مرغمًا؛ لدّفاع عن أفكار جلاديه الاستعمارية والتّوسّعيّة، فالواقع الشّنيع يمتزج بالسّخرية المرّة، فيها مفارقة رافضة للطّغاة، وواقعهم، بما يعمق دلالة التّمرّد على الواقع السّياسي.

ويستعير الصّائغ ثورة مايكوفسكي السّياسيّة، ومعجمه اللغوي، وروحه في السّخرية والشّتم، ويسقطها على واقعه وتجربته الشّعريّة، وبذلك أضاف بعدًا دلاليًّا لعظم مأساته التي توحيها المفارقة، وتكشفها أنساقه اللغوية، المتقاطعة مع تجارب عالميّة، والمتساوقة ثقافيًّا، مع المحافظة على خصوصيّة الرؤية، بقوله في قصيدة (أوروك):

"همُ حلقوا رأسي كي أتقن دوري في اليَسْ يَمْ، يَسْ يَمْ... سأعضُّ على أعقابِ بنادقكمْ يا جَلَّادون... أنا متلافُ الكلماتِ. سأبصقُ مبتهجاً، وأغادركمْ، جلفاً، لا أعجبكمْ..... ستسيلُ من السمنةِ أشعاركمُ في الطرقاتِ".[2]

---

(1) **مختارات من الشعر الروسي**، ص413

(2) **الأعمال الشعرية**، ج2، ص517.

وعليه تفاعل الصّائغ مع المرجعيّات الشّعرية القديمة والحديثة، والعربية والعالمية منها، بعد أن نهل من ينابيعها، وأطّلع على مخزونها على اختلاف الحضارات والأزمان، وحاكى ألفاظها ودلالالتها، بما استدعى ذاكرة النّصوص الشّعريّة على اختلافها التي تتقاطع ورؤيته الشّعريّة، وأتاح ذلك للمتلقّي للعودة إلى ذاكرته الجمعيّة المرتكزة على المعارف والثّقافات لفكّ شيفرات النّصّ والوقوف على تأويله.

ومن الملاحظ استحضار المرجعيّات الشّعريّة السّياسيّة الثّوريّة تحديدًا في ثنايا أعماله الشّعريّة، بما يشيء بتجاربهم الشّعريّة، وأفقهم الفكري، المنصهر مع مكنوناته الفكريّة والشّعوريّة في الألم والحزن والمعاناة والتّحدّي والتّمرّد، مع قدرته على تحقيق التّداخل الدّلالي واللفظي والجمالي ضمن وعيّ فنّي دقيق؛ بما ينسجم مع الرؤية الجديدة داخل نصّه، مع الحفاظ على خصوصيّة وقيمة النّصّ المستحضر فنيًّا ودلاليًّا.

ولا بُدَّ أن أشير حسب المقاطع الشّعريّة السّابقة، حرص الصّائغ على استدعاء المرجعيّات الشّعريّة العربيّة والعالميّة بشكل مكثّف، ليعبّر عن تجربة إنسانيّة مشتركة، متّخذًا أشكالًا عدة: قد يستدعي شاعرًا آخر من خلال ذكر اسمه كالسّياب والبيّاتي وغيرهم، أو بذكر الأثر الذي تركه والإبداع الذي أنتجه؛ إمّا بذكر اسم نتاجه كاسم ديوان سان جون بيرس (أنا باز)، أو على النّصوص الشّعريّة والإشارة المباشرة إلى تلك الأبيات التي أدرجت ضمن ثنايا الأنساق الشّعريّة وأصبحت جزءا أسياسيًّا مع النّصوص الشّعريّة الجديدة فكريًّا وفنّيًّا.

الخاتمة

حاولت هذه الدّراسة على مدار فصولها ومباحثها الوقوف على (المرجعيّات الثّقافيّة)، سواء في التنظير النّقدي لها، أم في الممارسة الإبداعيّة التّطبيقيّة، وقد تلمّست أبعادها المعرفيّة وأثرها في بلورة التجربة الشّعريّة، من خلال الاستقراء للأعمال الشّعريّة، والمقاربة المعمّقة للنصوص الإبداعيّة، الحاضنة لظواهرها وآليات اشتغالها، في حين قادتني إشكاليّة البحث بالإضافة إلى المنهج الوصفي التّحليلي الذي استعنت به إلى استنتاج جملة من النتائج يمكن عرضها على النحو الآتي:

-فالمصطلح (المرجعيّات) هي وجه من وجوه التّجربة النّقديّة المتطوّرة المتباينة في تركيزها على جوانب (القارئ، والنصّ، المتلقّي) الذي انتقل بين النظريّات السّياقيّة والبنيويّة ونظريّات القراءة والتلقي ثم انتهى بالمناهج السوسيو نصّيّة، في عملية تقصّي الإبداع الشّعري وكشف خفاياه، مما يجعل العمل الأدبي مرهوناً في بناء المعنى وإنتاج الدّلالة بالتّعاون الخلّاق والحوار البنّاء ما بين القارئ والمبدع. وهكذا يأخذ فعل التّأويل والقراءة بعده المرجعي من خلال التّفاعل بين إمكانيات النصّ الموضوعيّة والفنّيّة، وقدرات القارئ الثّقف.

-وكشفت الدّراسة عن أهمية المرجعيّة بوصفها دالًّا ثقافيًّا، وحقلًا تواصليًّا معرفيًّا، أخذت منحًى مختلفًا، ولم تؤطّر ضمن النّظريّات أو المناهج النّقديّة، وإنّما تتصل بالفهم العميق للمعرفة وأبعادها الفلسفيّة والدّلاليّة، وقراءة انعكاساتها على القضايا الرؤيوية والفكريّة المختلفة، والمرتبطة بخلفيّاته الابستمولوجيّة، ومن ثم سياقاته الواقعيّة، فينخرط النصّ في جدليّة العلاقة المزدوجة مع المرجعيّات الثّقافيّة والوقائعيّة، مستندًا إلى الطبيعة المتداخلة والمتفاعلة في النصّ الحداثي.

- إن بحثي في المرجعيّات الثّقافيّة ضمن تجربة الصّائغ الإبداعيّة، واستثماره تعدّد المرجعيّات لإثراء البنية الدّلاليّة، نبهنّي إلى وجود محورين لدراسة تجليّاتها؛ أوّلا المرجعيّات المعرفيّة، والانتماءات الأيديولوجيّة، وسوسيولوجيا الثّقافة، وغنى ذاكرة المبدع بتفاصيّلها، أمّا المحور الثّاني، فهو سياقاته الإنتاجيّة، والظّروف التي أسهمت في بلورة التّجربة الشّعريّة، فأعادت إنتاج المرجعيّة في ثنايا إبداعه بحيث تمظهرت كمرتكز مساند لرؤية الذّات الشّاعرة المهيمنة على عالم النصّ الخلّاق، الممتد في أعماق الفكر الإنساني.

- إنّ عدنان الصّائغ من الشّعراء المعاصرين، ممن ارتبط نتاجه بالمرجعيّات الثّقافيّة بوعي وقصديّة، وليس محاكاة اعتباطيّة لتجارب الشّعراء المعاصرين، بل كان استدعاءً مدروسًا ينمّ عن ثقافةٍ واسعةٍ وعميقةٍ، وقدرة على التّفاعل الوظيفي معها بآليات متعدّدة، ممّا مكنه من تطويع ذاكرته الثّقافيّة، والإفادة من سياقاتها الدّلاليّة، واسقاطاتها الموضوعيّة والفنيّة، بحيث قدّمت مدونته الشّعريّة قراءة للمشهد الثّقافي العربي، بوعي شمل الجوانب السّياسيّة والاجتماعيّة، إذ أكسبت هذه التّوظيفات المرجعيّة البنية النّصّية قيمًا دلاليّة وجماليّة، ساعدته على الإسهام في المشهد الشّعري.

-يتبيّن للمتلقّي أن الاستثمار الثّقافي في المتجسّد النّصّي، قد تمّ بطريقة متوائمة مع الحالة الشّعورية، إذ شرع الشّاعر الحداثي الطّامح إلى التّجديد في الشّعر والفكر عبر اتكائه على هذه الآليّة، وتوظيفها في نقل انشغالاته الفكرية والنّفسيّة، بالانفتاح على الرمز الأسطوري والتّاريخي والدّيني وكذلك الأدبي، والامتصاص للبنى النّصّية والأسلوبيّة على اختلاف مصادرها الثّقافيّة، بما يثرّي نتاجه الإبداعي بمغذّيات ومخصّبات مرجعيّة محفّزة للتّوسع الدّلالي.

-أتقن الصّائغ هضم الثّقافة العربيّة والعالميّة قديمها وحديثها على السّواء، حيث تجلّى في شعره المؤدلج، المأسور للأحداث السّياسيّة والفكريّة السائدة، والحاضن لتجربته الذّاتيّة الخاصة، عبر الحفر العميق في باطن النّصوص الشّعرية، التي أفصحت

عن مرونة الذّات الشّاعرة في التّفاعل مع المرجعيّات بروافدها المتعدّدة في تنمية القصيدة وتخصيبها.

-اتّبع الشّاعر سنة من سبقه من شعراء القصيدة الحديثة؛ أمثال السّياب، وعبد الوهاب البيّاتي، ومحمود درويش وغيرهم، في الاستناد إلى الذّاكرة الثّقافيّة الغنيّة لإبداع قصيدة متلاقحة على المستوى الفنّي والفكري مع السّياق الثّقافي الماضي والحاضر الذي ولدت فيه، مفعمة بالدّلالات المنفتحة على فضاءات الإبداع والتّواصل الفكري والفنّي.

الـملحق
التعريف بالشاعر عدنان الصائغ

الولادة:

ولد الشاعر عدنان الصائغ، قريباً من ضفافِ الفرات، في مدينة الكوفة، في العراق، عام 1955، وهو عدنان بنُ عباس بن سلمان بنِ حسين بنِ موسىٰ بنِ عيسىٰ بنِ حسين بنَ حسن بنَ عبد الله بن مِرِّعب بن محمد بن عزام الكبير بن عبدالله بهاء الدين بن أبي البركات محمد بن القاسم بن علي بن شكر بن أبي محمد الحسن الأسمر (ت451 هـ) بن أحمد الشاعر المحدث الفقيه (ت 222هـ) بن الأمير أبي علي عمـــر بن النقيب المحدث يحيىٰ بن الإمام الفقيه الصوفي الحسين ذي الدمعة (ت 140 هـ/ الحلة) بن الإمام زيـد الشهيد (قتل 122 هـ) بن... بن.. بن.. الخ...[1]

طفولته هي الغرس الذي أينع ونما في المجتمع المتقهقر، برغم كل مثبطات الاستمرار والحياة، ولتلك البيئة غير المستقرة أثرها في حياة الشاعر، إذ تسببت في تأثره بالمظاهر الفكرية والسياسيّة والتّاريخيّة لذلك العصر، يقول فيها:

"تفتحتّ طفولتي علىٰ ضفاف نهر الكوفة، وسرحتُ مع أمواجه إلىٰ تخوم بعيدة. وكبرتُ معه، وعرفت معه مواسم الفيضان والجفاف. وسمعتُ صدىٰ أحجاره، وأنين غرقاه. ثم رحتُ مع طفولتي وأصحابي نسبحُ ونعاند لنصل الضفة الأخرىٰ، حيث البساتين. ثم لنلتقط بعد ذلك كتباً وأوراقاً كانتّ تُرمىٰ فيه. فيروح الصبيُّ – الذي كنتهُ – يجفِّفها ويحفظها محاولاً فك حروفها السائحة مع الماء، ثم يكبر ليعبر جسر

(1) وردت علىٰ لسان الشاعر عدنان الصائغ أثناء حواري معه هاتفيا، بتاريخ 25/ 10/ 2019.

الكوفة إلى بغداد، ومنها إلى عواصم العالم ومدنها، سائحاً على أرصفتها وفي مكتباتها بحثاً عن جمرة القصيدة والحرية. الطفولةُ نبعٌ متدفقٌ خصبٌ لن ينضبَ، وسيظلُّ يغمر حياتنا إلى الأبد، يلوّنها ويمدّها بالكثير، من الأخيلة والأفكار والتشكّلات.."[1].

وعن أسرته، وعالمه الصغير، ومربع أحلامه، يقول:

"أنا الأوسط بين أختين أكبر مني: أقبال ونوال، وأخوين أصغر مني: خضر وأحمد. والدي سيد عباس ورثَ أرضاً وبساتين في منطقة المحاجير في أبي صُخَير (المناذرة)، لكنَّ المرض وطيبته جعلاه يخسرها قطعةً قطعةً، وكذلك حال دكانه للعطارة في محلة الجديدة في الكوفة فيما بعد، وحتى لمْ يتبقَ له ولنا شيءٌ، وهو يمضي بتابوته إلى المقبرة مبكراً جداً".

ويحاول أن يرسم صورةَ العائلة من خلال قصيدته الطويلة "نشيد أوروك" التي وُصِفتْ بأنها أشبه بسيرة ذاتية أو سيرة وطن:

"رأيتُ أبي نائماً – فوق محراثِهِ – ولصوص الحكومةِ ينتهبون سنابلَهُ والأغاني (...) هل يذكرُ النهرُ أحلامَنا؟ أأرى وجهَ أمّي في غبرةِ الرزِ تقرأُ في يافطاتِ العياداتِ أسماءَ مَنْ سرقوا زوجِها (حقنُ الأنسولينِ على جلدِهِ مِثْل خارطةٍ عُلّقتْ بالدبابيسِ (...).. إنَّها صورتي، من زمانِ الطفولةِ – يا سيِّدي – وأبي يسرقُ اللحمَ من لحمِ أيّامِهِ، ثم يطعمنا لقمةً بالحلالِ. وما كنتُ أعرفُ أنَّ طريقَ الحلالِ يقودُ إلى السلِّ يوماً. وما كنتُ أعرفُ أنَّ أبي كان يمضي بتابوتِهِ، غارقاً – في الديونِ – إلى رأسِهِ. وعويلُ النساءِ على بابِ دُكَّانِهِ"[2]..

---

(1) وردت على لسان الشاعر عدنان الصائغ أثناء حواري معه بتاريخ 25/ 10/ 2019

(2) الصائغ، عدنان، **نشيد أوروك**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط3، 2018، ص25، ص40.

عمل في صِنَعٍ كثيرةٍ أكبر من سنِّهِ وبنيته وإدراكه: عامل مقهى، ندافاً، بائع سجائر (يقول: "وأنا الذي لم أدخّن طيلة حياتي")، عامل بناء، عامل في المجاري، بائع بطيخ، عامل في تصليح الراديوات، وغيرها.

الدراسة:

تأخر عن أقرانه في الالتحاق بالمدرسة لعامٍ، نتيجة لظروفٍ اقتصاديّة عائليّةٍ صعبةٍ، فقد دخل مدرسة ابن حيّان الابتدائية في الكوفة، عام 1962، وعمره 7 سنوات. وفي الصف الرابع الابتدائي شارك بإلقاء قصيدة في الاصطفاف المدرسي، ثم شارك في الصف السادس بـ"تمثيليّة مدرسيّة" عملها معلم اللغة العربية، وحصل على أول هديّة أدبية في حياته، وهي عبارة عن (دفتر صغير ملوَّن).

وانتقل إلى "متوسطة ابن عقيل" عام 1969. ولم يكمل الإعدادية ضمن برنامج الانتظام بالدوام المدرسي، وإنما أكمل دراسته -الفرع الأدبي، عن طريق الدراسة والامتحان الخارجي. ويقولُ:

"وللظروف الصعبة الجمَّةِ نفسِها؛ لم تمنحني المقادير فرصةَ أن أكمل مشواري الدراسي الجامعي العالي الذي أطمح له، مكتفياً بمدرسة الشعر والحياة معاً، التي علمتني ومنحتني الكثير والمثير"(1).

الشعر:

أحبَّ الكتب والمطالعة بنهم، منذ بواكيره. وظل مواصلاً شغفه بالمعارف واطلاعه على ثقافات الشعوب المختلفة، وقراءاته للآداب والتاريخ والأديان والفلسفة والتراث، ومواكبته للأحداث بالإضافة إلى السّفر والتّجوال في عواصم ومدن العالم، فكان هذا هو العنصر الأساس في إغناء وعيه وفكره، وفي تكوين وبلورة

(1) وردت على لسان الشاعر عدنان الصائغ أثناء حواري معه هاتفيا، بتاريخ 13/ 1/ 2020

تجربته الشّعرية. بالإضافة إلى الحياة نفسها التي عركته وعركها ورأى وتعلم منها الكثير.

وقد ساعد ذلك كله في تطوير نسيجه الشعري والثقافي وتلوينه بمختلف الرؤى والأشكال، فامتزج عنده الواقعي بالغرائبي والتاريخي بالأسطوري.

ويتضح ذلك جليّاً في عمله المطوّل والمتشعب "نشيد أوروك"[1] وفي أعماله الشعرية الأخرى. من خلال التناصات التي حفلت بها نصوصه، وكذلك توظيفه المختلف للأساطير في بلده وبلدان العالم، متجهاً بها منحىً آخر فتراه يدخل في بنيتها ويستقدمها إلى عصرنا وواقعنا، فيمزجُ فيها الأزمنة والأسماء والوقائع. وكان للتراث الشعبي بتنويعاته من حكايا ومواويل وأبوذيات وفلكلور وعادات المصدرَ الغني لتلك التوظيفات والاستخدامات المختلفة في نصوصه.

وكانت تلك النّصوص وتلك الصور قد لفتت إليه الأنظار منذ أول ديوان له منتصف الثمانينيات من القرن الماضي، ولليوم، وأغنى المكتبة الشّعريّة بالجديد والمختلف. واحتفلت به المحافل الأدبية داخل بلده وخارجها.

ومما ساهم في رسم شخصيّة الصّائغ الفكريّة والمعرفيّة: "القراءات المتنوعة شكلت لي مصدراً ثراً وحراً ومتعدد الصور والأفكار. قرأت التاريخ والفلسفات والدين والأساطير والرحلات والروايات والمسرحيات والقصص، وبعض المعارف والفنون الأخرى، وقبل ذلك وبعد ذلك عالم الشعر بكل تلاوينه.. لقد قرأت الكثير الكثير من الآداب الأجنبيّة المترجمة من كل لغات العالم. وخاصة الروايات والشّعر".

ولبيت خاله الشّاعر والناقد د. عبد الإله الصائغ، في الكوفة، وفيما بعد بغداد حيث سكن في كنفه عاماً (1971)، ولمكتبته الكبيرة وجلساته الشّعريّة مع أصدقائه

---

(1) الصائغ، عدنان، **نشيد أوروك**، الأعمال الشعرية، ج2، دار ميزوبوتاميا، دار ومكتبة عدنان، بغداد، العراق، ط3، 2016.

الشّعراء الدور الكبير في تفتح شاعرنا على الينابيع الشّعريّة الأولى، وأيضاً مكتبة خاله د. محمد الصائغ. ثم فيما بعد تعرفه على صديقه الشّاعر علي الرماحي وبدء مشوارهما في كتابة الشّعر العمودي، ثم دخوله في ندوة الأدب المعاصر في النّجف التي كان يديرها الشّاعر عبد الصاحب البرقعاوي والنّاقد مشتاق الشيخ علي.

ثم حدثت له تلك الفاجعة –الصّدمة الشّعرية التي ظلتّ ترافقه لليوم حين أقدم النّظام عام 1979 على إعدام صديقه الأثير الرماحي والذي كان في ريعان شبابه وتدفقه الشّعري.

المعتقد الدّيني والسّياسي والثّقافي:

تمثّل معتقده الدّيني وتوجهه الفكري والمعرفي وانتماؤه السّياسي في إبداعه، وأفضى لي خلجات صدره، بقوله:

"منذ البواكير الأولى، كنتُ أنأى بنفسي عن الدّخول في أي خانة سياسيّة أو دينيّة او اجتماعيّة أو قطريّة، مؤمناً أن للشّعر جناحين لا يتوقفان عن التّحليق في أثير الحرّية حتى تخومها السّرمديّة، ومؤمناً أيضاً ان الشّاعر الحقيقي أكبر وأوسع من أن يُحصر في مربع ما.. فكل الفضاءات والأفكار والأحلام والأوطان والجمال ملكه. لهذا فدور الشّاعر هنا أعمق وأجمل وأنبل في الحياة الإنسانية. فهو صانع الجمال، وحارس الحرّية، والمحرّض الأبدي ضدّ القمع والجهل والتّخلف والظّلم والتّطرف والاستبداد والاستلاب، في وطنه وفي كل الأوطان، في جيله وفي كل الأجيال، في زمنه وفي كل الأزمان".. (...) كانت معارضتي للقمع والحرب، في وطني وفي كل العالم، نابعاً من ايماني العميق بالحرّية الكاملة للإنسان في هذا الوجود. الحرّية التي هي الشّرط الأول للحياة والابداع، في كل زمانٍ ومكان. لهذا كان رفضي حرّاً خالصاً دون ارتباط بحركة سياسيّة. فالكثير من هذه الحركات قد تثور على من سبقها، لكنها عندما تعتلي سدّة الحكم نراها تمارس الدّورَ نفسه، والاستلاب نفسه. وهذا الوعي المبكر جعلني حرّاً

في تفكيري ومشروعي الشّعري ورفضي لسياسيات الظّلم أينما كانت. وقد كلفّني هذا الموقفُ وهذه الفكرةُ الكثيرَ من المصاعب سواء في الوطن أو في المنفى. ففي ثقافتنا السّائدة قليلٌ من يتفهم استقلاليّة الرأي والموقف"[1].

ويقول في كتابه "القراءة والتوماهوك، ويليه، المثقف والاغتيال"، ردّا على كل اتهامات العنصريّة والطائفيّة المذهبيّة والسّياسيّة والخيانة للقيادات الحاكمة، التي الحقت به جرّاء ما قدمه من أشعار، وجابه في شعره الظّلم ودافع عن الإنسانيّة، بقوله:

"الإنسان – برأيي – هو أكبر من الدّين. وهو أكبر من الوطن (..) لهذا أرى – بعد فشل الأيديولوجيّات الدّينيّة والسّياسيّة أو كذبها – أن لّا بُدَّ للشّعر الصّافي، للجمال، للفكر الخلاق، للفن المبدع، أنْ يعيد للإنسان صفاء روحه التي عكّرها هذا اللغو المستمر والحروب المستمرة، وأنْ يرتب ما خُرِّب، ولقد قال هولدرلين[2]: "ما يبقى يؤسسه الشّعراء".. نعم على الشّعر أن يكون هو المخلّص بعد أن تهاوت كل دعاوى المخلّصين، أو حرفوا مسارها لمصالحهم. على الشعر أن يساهم في أنسنة الإنسان والدين والسياسة والعلم والاقتصاد والمجتمع والتّاريخ... والخ، نعم لم يوقفني أبداً عن المواصلة والإيمان بأن الشعر هو الطريق الأقرب إلى روح الإنسان وحتى وعيه. وبالتّالي الأقرب إلى التّغيير والتّطور والأنسنة بعد أن أرجعته الحروب المتواترة إلى قانون الغاب. الشعر حديقة الوجود.. وبالتّالي سيكون الإنسان فيه أقرب إلى الله منه في جامع أو كنيسة أومعبد"[3].

---

(1) وردت على لسانه أثناء حواري معه هاتفيا، بتاريخ 13/ 1، 2020م

(2) فردريك هولدرلين يعد من أشهر الشعراء في تاريخ الأدب الألماني، وكان فيلسوفا ويسعى إلى المثل العليا،عاش ثلاثة وسبعين عاما (1770-1843).

(3) الصائغ، عدنان، **القراءة التوماهوك، يليه، المثقف والاغتيال**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2010، ص758-ص760.

الحرب:

سيق إلى الخدمة العسكرية الإلزامية، جندياً في (2/ 9/ 1976)، وتسرَّح في (15/ 3/ 1979).. ثم وأثناء اشتعال الحرب العراقية الإيرانية 1980–1988؛ سيق مرة أخرى جنديًا احتياطًا للخدمة الإلزامية في (30/ 9/ 1980)، مثل معظم الشباب، ومن يتخلَّف أو يهرب فمصيره الإعدام. وبعد انتهاء الحرب بشهور تسرَّح من الجيش في (16/ 1/ 1989) مع الكثير من أقرانه.. ثم سيق للمرة الثالثة جنديًا احتياطًا أيضاً في (19/ 1/ 1991) في حرب الخليج الثانية بعد غزو صدام للكويت، لكنه استطاع الفرار والتّخفي، وبعد هزيمة الجيش العراقي وصدور العفو العام، جرى تسريحه مع أقرانه في (22/ 4/ 1991).

عاش الحرب وخاض مواجعها عن قرب، وظهر ذلك جليًّا في العديد من قصائده.. في السنوات 1980 الى 1986 من الحرب تنقل في معسكرات ومخازن وسواتر وخنادق كثيرة، وقضى أكثر من عامٍ ونصف في إسطبل مهجور للحيوانات في قرية شيخ أوصال على الحدود العراقية الإيرانية قاطع السليمانية.. وفي العام 1986 وبعد احتياج مجلة حرّاس الوطن والقادسية إلى أدباء وفنانين وكتاب محرّرين فيها تم تنسيبه للعمل هناك محرّراً في القسم الثّقافي في الجريدة ثم في المجلة، لحين تسريحه من الجيش في كانون الثاني 1989.

كان رافضاً للحروب الكارثية التي أرهقت وطنه وشعبه لعقود، وقد عبَّر عن ذلك في الكثير من دواوينه منها "العصافير لا تحب الرصاص" 1986، و"سماء في خوذة" 1988، و"غيمة الصمغ" 1993. وكذلك المسرحيتين: "هذيان الذاكرة المرة" 1989، و"الذي ظلَّ في هذيانه يقظاً" 1993، وهما مأخوذتان من مسودة قصيدته "نشيد أوروك"، من إخراج الفنان غانم حميد، وإعداد الفنان: إحسان التلال. وعلى إثر المسرحية الأخيرة ونتيجة للمضايقات السّياسيّة والضغوط التي تعرض لها، غادر الوطن عام 1993.

عمله في الصّحافة:

تمَّ انتدابه عام 1986 للعمل محرراً أدبيّاً في القسم الثّقافي في جريدة القادسيّة، ثم في القسم الثّقافي مجلة "حرّاس الوطن" حتىٰ عام 1989، وفي صحيفة القادسيّة، كانت له زاوية شعريّة ثقافيّة كل ثلاثاء، أسماها "مرايا". وقد جمعها فيما بعد وأصدرها في كتاب تحت عنوان "مرايا لشعرها الطويل" قدم لها الشّاعر الكبير عبد الوهاب البياتي والناقد د. علي عباس علوان. وفي مجلة حرّاس الوطن عمل مع: ضرغام هاشم (أُعدم في بداية التسعينيات) والفنان علي المندلاوي وآخرين. حيث كانت له في صفحاتها الثقافية حوارات طويلة أجراها مع العديد من المبدعين العراقيين والعرب، وكان الفنان المندلاوي يرسم تلك الشخصيات بأسلوبه المميز، وقد فاز حوار الصّائغ مع الشاعر رشدي العامل بالجائزة الأولىٰ للحوار الصحفي في مسابقة نقابة الصحفيين عام 1988.. كما وأعدَّ الصائغ للمجلة أول ملف عن جيل الثمانينات (ع387 في 1987) تحت عنوان: "أيها النقاد انتبهوا رجاءً.. الثمانينيون قادمون. بيان أول للحرب.. بيان أول للجيل – جيل الثمانينات جيل الحرب" ضم شهادات ونصوصاً لـ 17 شاعراً وشاعرة وقد حظي باهتمام الوسط الأدبي، وعدّته الكثير من الدراسات بأنه أول ملف للجيل.

وبعد تسريحه من الجيش بدايات عام 1989 ترك حرّاس الوطن، وكتب وعمل في الشأن الأدبي والثّقافي في الصحف والمجلّات العراقيّة: صحيفة "العراق"، ومجلة "الطليعة الأدبيّة"، ثم في نهايات 1989 انتخب رئيساً لمنتدىٰ الأدباء الشّباب ومجلة أسفار، فأصدر مع كادر التّحرير وبظروف شاقة العدد المزدوج 11–12 في 1989 الخاص بالجيل الثمانيني في العراق، وبعده العدد 13 في 1992، ثم قدم استقالته في العام نفسه 1992 من المجلة والمنتدىٰ، وعمل في مجلة "الكتاب" في دار الشؤون الثقافية العامة لحين مغادرته الوطن، تموز 1993. وعمل في صحيفة "آخر خبر" الأردنية

1993-1995، وكتبَ في صحف ومجلات عديدة. وفي بيروت 1996 كتب في صحف ومجلات عربية عديدة.(1)

المنفى:

غادر وطنه العراق صيف 1993 نتيجة للمضايقات الفكريّة والسّياسيّة التي تعرض لها. وتنقّل في بلدان عديدة، أولها عَمّان 1993-1996 سافر خلالها إلى صنعاء وعدن والخرطوم، لكنه لم يجد فيها منفذاً، وحين اشتدَّت عليه الضّغوطات، غادر عمان إلى سوريا، لكنه لم يطل المقام هناك لأكثر من أسبوعين، إذ وجد الشعارات نفسها التي هرب منها، فتسلَّل عبر الحدود- بلا جواز سفر- إلى بيروت، وفي بيروت أقام حوالي 10 شهور وأصدر فيها عمله الطّويل "نشيد أوروك"، واحتفلت به الأوساط الثّقافيّة والصالونات الأدبيّة، ثم تواصلت المضايقات والتهديدات وأصدرت صحيفة "بابل" التي يملكها ابن الرئيس صدام قائمة للتّصفيّات ضمت اسمه، ثم حصل على اللجوء السّياسي إلى السويد، وطار وعائلته إلى هناك في 28/ 10/ 1996 حيث تم اسكانهم في مدينة لوليو في جنوب القطب الشّمالي إذ تصل درجة الحرارة إلى 36 تحت الصفر، ولم يستطع البقاء طويلاً هناك حيث انتقل وزوجته وطفليه الصّغيرين بعد ستة أشهر من الشتاء القارص، إلى مدينة مالمو الجنوبية، وأقام هناك لسنوات ثمانٍ، ثم ليستقر منذ منتصف 2004 في العاصمة البريطانية، لندن.

يقول:" إن هناك محطات اضطرارية تركت بصماتها العابرة أيضاً في تجربتي: لوليو؛ جنوب القطب الذي حملتني رياح المنفى إليه في أقصى درجات انجماده، وأعلى درجات اشتعالي. ومالمو؛ التي عشت فيها قرابة ثمانية أعوام عزلة. عَمّان؛ المنفى الأول القلقِ والصعب معيشةً وكتابةً وهواءً، ثلاثة أعوام ونصف كانت قاسية جداً كأنها استمرارٌ للحصار الذي كنا نعيشه بداية التسعينات. صنعاء وعدن والخرطوم حيث لم

(1) وردت على لسان الشاعر أثناء حواري هاتفيا معه بتاريخ 26/ 1/ 2020

أجدُ موطِأً ولا منفذاً من أسوارها. ومثلها دمشق التي لم أمكث فيها أكثر من أسبوعين، عابراً أو قُل هارباً من الجحيم نفسه: الشعارات الكاذبة والمفخخة،...والخ"[1].

الإصدارات:

- **صدرت له المجموعات الشِعرية:**

1. **انتظريني تحت نصب الحُرِّيَة – ط1 بغداد 1984.**
2. **أُغنيات على جسر الكوفة** – ط1 بغداد 1986، ط2 القاهرة 2011.
3. **العصافير لا تحبُّ الرصاص** – ط1 بغداد 1986.
4. **سماء في خُوذَة** – ط1 بغداد 1988، ط2 القاهرة 1991، ط3 القاهرة 1996.
5. **مرايا لشَعرها الطويل** - ط1 بغداد 1992، ط2 عَمّان - مدريد 2002.
6. **غيمة الصمغ**- ط1 بغداد 1993، ط2 دمشق 1994، ط3 القاهرة 2004.
7. **تحت سماء غريبة** – ط1 لندن 1994، ط2 بيروت 2002، ط3 القاهرة 2006.
8. **تكوينات** – بيروت 1996.
9. **نشيد أوروك** "قصيدة طويلة" – ط1 بيروت 1996، ط2 بيروت 2006. (بـ 549 صفحة).
10. **تأَبَّطَ منْفى** – ط1 السويد 2001، ط2 القاهرة 2006، ط3 بغداد 2015، ط4 البحرين، كندا 2017.
11. **و..** – ط1 بيروت 2011، ط2 بغداد 2015.

(1) وردت على لسان الشاعر عدنان الصائغ في أثناء حواري معه، بتاريخ 13/ 1/ 2020

- **"الأعمال الشِعرية"** – ط1، 2014 – عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت (مجلد بـ752 صفحة).
- **"الأعمال الشِعرية"** – (بثلاثة مجلدات). – ط2، 2017 – عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، بالاشتراك مع دار ومكتبة سطور في بغداد.

- **صدر له في النثر:**

1. **"تلك السنوات المرّة، والمنفى الآخر"** شهادتان في الشِعر والحرب والمنفى عن منشورات مجلّة "تموز" – السويد 2006.
2. **"اشتراطات النص، ويليه، في حديقة النص"**، دراسات ومقالات، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت 2008. (مجلّد بجزأين، 502 صفحة).
3. **"القراءة والتوماهوك، ويليه، المثقف والاغتيال"**، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت 2010. (مجلّد بجزأين، 780 صفحة).

وتُرجمت مختارات من أشعاره إلى لغات عديدة: السّويديّة، والإنجليزيّة، والفرنسيّة، والإسبانيّة، والهولنديّة، والفارسيّة، والكرديّة، والألمانيّة، والرومانيّة، والروسيّة، والعبريّة، والهنديّة، والنرويجيّة، والإيطاليّة، والبولونيّة، والدنماركيّة، واليابانيّة.

إن الملمح الأبرز للشّاعر عدنان الصّائغ غزير الثّقافة، ولعل السبب في ذلك تعدد مرجعيّاته الثّقافيّة، فقد تشعّبت بين التّراث العربي القديم والحديث، فشعره غزير بالتّوظيف المرجعي للثّقافة المختلفة، والقراءة لنصوصة تتطلب العودة إلى أصول تلك المرجعيّات، للوقوف على مقدار التّوظيف الذي عمده الشّاعر، ومعرفة سيرة حياة الشّاعر أمر لا بد منه، لأن مبدع النص يمثل منطلقا مرجعيًّا لوجود النّصّ.

والوقوف على التّجربة الشّعريّة عند الشّاعر تحتاج إلى تفكيك نسيجها، وأوّل منطلقات تلك التّجربة الشّعريّة" الشّاعر"، الذي يمثل بؤرة الإرتكاز الذي يربط بين نتاجه الشّعري والمرجعيّات الثّقافيّة المولدة لنصوصه، ويساعد الوقوف على حياته في تفسير وتحليل المرجعيّات الثّقافيّة التي يحيل إليها نتاج الشّاعر.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع

-القرآن الكريم

ـ أبو صبيح، يوسف، **المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 1990م.

ـ أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة، 1984م.

ـ أدونيس، **الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب الأصول**،ج3، دار الساقي، بيروت، 1973م.

ـ أدونيس، **سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة**، ط2، دار الأداب، بيروت، 1996م.

ـ إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت، 1972م.

ـ أشبهون، عبد المالك، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار، سوريا، 2009 م.

ـ إمام، عبد الفتاح، **معجم ديانات وأساطير العالم**، مجلد 2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998م.

ـ بابتي، عزيزة فوال، **موسوعة الأعلام**، ج4، باب النون، دار الكتب العلمية، 2009م.

ـ البخاري،إسماعيل، **صحيح البخاري**، حقق:مصطفى ديب البغا، ج4، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، 1960م.

ـ البدراني، محمد جواد، **التحليق في فضاءات النص**، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016م.

ـ بدوي، عبد الرحمن، **في الشعر الأوروبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965م.

- بدوي، عبد الرحمن،**شخصيات قلقة في الإسلام**، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، 1964م.
- بربارة، فؤاد جرجي، **الأسطورة اليونانية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2014م.
- البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي**، ج4، مكتبة النهضة، القاهرة، 1983م.
- بركة، فاطمة الطبال، **النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1993م.
- البصري، عبد الجبار داؤد، **السياب رائد الشعر الحر**، سلسلة الكتب الحديثة14، دار الجمهورية، بغداد، 1966م.
- بعلي، آمنة، **تجليات مشروع البعث والانكسار**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائري، 1995م.
- بعلي، حفناوي، **سفر بعلي العظيم**، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2011م.
- بعلي، حفناوي، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، الدار العربية للعلوم، 2007م.
- البغدادي، علي بن أنجب الساعاتي، **أخبار الحلاج**، حقق: موفق الجبر،ط2،دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1997م.
- بلاشير، ريجيس، **أبو الطيب المتنبي: دراسة في التاريخ الأدبي**، ترجمة:إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1975م.
- بلحاج، كاملي، **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
- ابن أبي حديد، **شرح نهج البلاغة**،ج1، دار الهدىٰ الوطنية، بيروت، 1970م.
- ابن خلدون، **المقدمة ابن خلدون**، حقق: كاترمير، مكتبة لبنان، بيروت، 1970م.
- ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، شرح محمود محمد شاكر، د،ن، القاهرة، 1974م.
- ابن منظور، **لسان العرب**،، ج2، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1996م.

- بن نبي، مالك، **مشكلات الثقافة**، تر:عبد الصبور شاهين، ط4، دار الفكر، دمشق، 2006م.
- البياتي، عبد الوهاب، **تجربتي الشعرية**،ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993م.
- بيرس، سان جون، **منارات**، ترجمة أدونيس، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، 1999م.
- ت.س.إليوت، الأرض اليباب، **ترجمة عبد الواحد لؤلؤة**، مكتبة التحرير، بغداد، العراق،1986.
- ت.س.اليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، تر:لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو (د.ت).
- ت.س.إليوت، **ملاحظات نحو تعريف الثقافة**، تر:شكري عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2003م.
- التركي، قصي منصور، **الصلات الحضارية بين العراق والخليج العربي خلال الألف الثالث قبل الميلاد**، صفحات للدراسات والنشر، 2008م.
- الجبار، مدحت، **الشاعر والتراث" دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث"**، دار الوفاء للطباعة والنشر، 1998م.
- جبرا، إبراهيم جبرا، **الأسطورة والرمز**، ط2، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1980م.
- الجزائري، محمد، **ويكون التجاوز- دراسة نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث**، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1974م.
- الجزائري، محمد، **تخصيب النص: الأسطورة، السيرة الشعبية، الرمز- المشهد الشعري في الأردن**، د.ن، 2000م
- جعفر، راضي، **الاغتراب في الشعر العراقي**، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1999م
- جليلة، طريطر،**أدب البورتريه النظرية والإبداع**، دار محمد علي للنشر، 2011م.
- جيدة، عبد الحميد، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل للنشر، بيروت، 1980.

- الحاوي، إيليا، **في النقد والأدب، العصر العباسي**، ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980م.
- الحجمري، عبد الفتاح، **عتبات النص: البنية والدلالة**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996م.
- حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
- الحذيفي، عبدالله طاهر، **فاعلية التعبير القرآني الشعر المحدث العباسي**، عالم الكتب الحديثة، إربد، 2009م.
- حرب، محمود طلال، **معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة**، باب الميم، دار الكتب العالمية، 1999م.
- حسن، سليم، **الأدب المصري القديم: القصص والحكم والتأملات والرسائل**، ج1، ط2، القاهرة 1990م.
- حسن، عبد الناصر، **الحب رموزه ودلالاته عند رواد الشعر الجديد**، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 2009م.
- الحصونة، حسين، **المرجعيات الثقافية الموروثة في شعر الأندلس عصري الطوائف والمرابطين**، مؤسسة دار السلام، بغداد، 2014م.
- حكمت، ناظم، **الحياة جميلة يا صاحبي**، ترجمة: هشام القروي، دار الفارابي، بيروت، 1990م.
- الحلاج، **ديوان الحلاج**، حققه أبو طريف الشّيبي، منشورات الجمل، بيروت، 1997م
- حمداوي، جميل، **مناهج النقد الحديث المعاصر**، نادي القسيم الأدبي، 2009م.
- الحنفي، عبد المنعم، **معجم المصطلحات الصوفية**، دار المسيرة، بيروت، 1980م.
- خرماش، محمد، **المرجعية الاجتماعية في الخطاب الأدبي**، منشورات الجامعة التونسية، 1995م.
- خشبة، دريني، **أساطير الحب والجمال عند اليونان**، ج1، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة، العراق، 1986م.

- الخطيب، علي، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، دار المعارف، القاهرة، 1984م.
- الخطيب، يوسف، **مجنون فلسطين**، ج3، دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون، دمشق،1988م.
- خليف، يوسف، **في العصر العباسي: نحو منهج جديد**، مكتب غريب، القاهرة، 1980م.
- خليف، يوسف،**الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ط3،دار المعارف، مصر، القاهرة، 1978م.
- خليفة، بسمة، **الحنين والألم في الشعر الأندلسي**، بيروت، دار النهضة العربية، 2011م.
- الخواجا، ميساء زهدي، **تلقي النقد العربي الحديث في شعر بدر شاكر السياب**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009م.
- خورشيد، فاروق، **أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2002م.
- الدقاق، عمر، **تطور الشعر الحديث والمعاصر**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،1990م.
- الدمشقي، ابن كثير، **قصص الأنبياء**، دار الفكر، بيروت، 1992م.
- الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، تحقق: إبراهيم، ج4، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات، القاهرة، 1955م.
- الربيعي، عبد الرزاق، **عدنان الصائغ: عابرًا نيران الحروب إلى صقيع المنافي**، مؤسسة الدوسري للثقافة والإبداع، 2014م.
- الرواشدة، سامح، **القناع في الشعر العربي الحديث- دراسة في النظرية والتطبيق**، مطبعة كنعان، إربد، الأردن، 1995م.
- الرواشدة، سامح،**شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1995م.
- الرواشدة، سامح، **مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006م.

- روابنية، الطاهر، **المرجعيات الفلسفية والجمالية لنظريات القراءة وتلقيها في النقد العربي،** ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي حول المرجعيات في النقد والأدب واللغة، جامعة اليرموك، اربد، عالم الكتب الحديثة،2010م.
- ريكور، بول، **الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، حرر: ديفيد ورد،** تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م.
- زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**،الشركة العامة للنشر والتوزيع، دار الكتب الوطنية، ليبيا، 1978م.
- زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة،** ط5، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م.
- زايد، علي عشري، **قراءات في شعرنا المعاصر**، دار العروبة، الكويت، 1982م.
- الزريني، وليد، **عدنان الصائغ، تأبط منفى،** الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2007.
- الزعبي، أحمد، **التناص نظريا وتطبيقيا،** مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2000م.
- الزعبي. زياد، **نص على نص- قراءات في الأدب الحديث،** منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2002م.
- الزعبي، زياد، **التناص وذاكرة القصيدة العربية،** بحث مخطوط.
- الزغول، سلطان، **الذاكرة الثقافية للقصيدة العربية في الشعر الحديث،** أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2018م.
- الزمخشري، محمودبن عمر، **أساس البلاغة،** حقق محمد باسل السود، ج1، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان،1998م
- ساعي، أحمد بسام، **حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامة،** دار مأمون، دمشق، 1978م.
- السامرائي، محمد رجب، **أسماء في القرآن الكريم،** دار البشائر الإسلامية، بيروت، 2005م.

- سبيتي، مصطفى، **شرح ديوان أبي الطيب المتنبي**، ج2،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2009م.
- سلامة، أمين، **الأساطير اليونانية والرومانية**، مؤسسة العروبة، 1988م.
- السّوّاح، فراس، **كنوز الأعماق- قراءة في ملحمة جلجامش**، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1987م.
- السّواح، فراس، **مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة:سوري وبلاد الرافدين**، دار الكلمة، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، 1980م.
- شحيلات، علي، الحمداني، عبد العزيز إلياس، **مختصر تاريخ العراق (تاريخ العراق القديم)**، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971م.
- الشّدوي، محمد عبدالله، **شعراء من منطقة الباحة بين الظل والتأثر**، النادي الأدبي بالباحة، 2011م.
- شرّاد، شلتاغ عبود، **أثر القرآن في الشعر العربي الحديث**، دار المعرفة، دمشق، 1987.
- الشرع، علي، **لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث**، منشورات جامع اليرموك، إربد، الأردن، 1991.
- شكري، عبد الرحمن، **الديوان**، مقدمة الجزء الخامس، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.
- الشيبي، كامل، **الحلاج موضوعا للآداب والفنون العربية والشرقية قديما وحديثا**، مطبعة المعارف، بغداد، 1976م.
- صالح، نضال، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- الصائغ، عدنان، **الأعمال الشعرية**، مجلد1، دار ميزوبوتاميا، ودار ومكتبة عدنان، بغداد، العراق، ط2، 2016م.
- الصائغ، عدنان، **الأعمال الشعرية**، مجلد2، دار ميزوبوتاميا، ودار ومكتبة عدنان، بغداد، العراق، ط3، 2016م.

ـ الصائغ، عدنان، **الأعمال الشعرية**، مجلد3، دار ميزوبوتاميا، ودار ومكتبة عدنان، بغداد، العراق، ط2، 2016م.
ـ الصائغ، عدنان، **القراءة التوماهوك ويليه المثقف والاغتيال**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2010م.
ـ الصباغ، حكمت، **في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي**، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1983م.
ـ الصباغ، رمضان، **في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)**، دار الوفاء، الأسكندرية، مصر، 2002م.
ـ صفوت، أحمد زكي، **جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة**،مج2، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي واولادة، مصر، 1933م.
ـ صويلح، عبد العزيز علي، **التسلسل الحضاري لمملكة البحرين -على ضوء نتائج التنقيبات الأثرية** 1879-2000، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2009م.
ـ ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، 1963م.
ـ طبارة، عفيف عبد الفتاح، **مع الأنبياء في القرآن الكريم**، ط9، دار العلم للملايين، بيروت، 1981م.
ـ طعمة حلبي، أحمد، **التناص بين النظرية والتطبيق؛ شعر البياتي نموذجًا**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007م.
ـ العاني، محمد شهاب، **أثر القرآن الكريم في الشعر العربي، دراسة في الشعر الأندلسي منذ الفتح وحتى سقوط الخلافة** 92-422ه، دار دجلة، عمان، 2007م.
ـ عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق، عمان، الاردن، 1992م.
ـ عباس، احسان، **بدر شاكر السياب (دراسات في حياته وشعره)**، دار الثقافة، بيروت، 1972م.

ـ عبد الصبور، صلاح، **حياتي في الشعر**، دار العودة، بيروت، 1969م.
ـ عبد الفتاح، عصام، **أعجب الأساطير**، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة،2011م0
ـ عبد المطلب، علي بن أبي طالب، **نهج البلاغة**، حقق: صبري إبراهيم،ج1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدوحة، 1985م.
ـ عبد الوهاب البياتي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، مج1، دار الفارس للنشر، عمان،1995م.
ـ عبيد، محمد رشدي، **قصة يوسف عليه السلام في القرآن دراسة أدبية**، مكتبة العبيكان، الرياض، 2003م.
ـ العسقلاني، ابن حجر، **تهذيب التهذيب**،ج4، ط2، دارإحياء التراث العربي، بيروت،1993م.
ـ عشري، علي زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، 1978م.
ـ العكبري، عبدالله، **التبيان في شرح الديوان**، ج4، دار المعرفة، بيروت، 1978م.
ـ علاء الدين، ماجد، **الواقعية في الأدبين الروسي والعربي**، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر، سوريا،2015م.
ـ العلاق، علي جعفر، **في حداثة النص الشعري**، دار الشروق، بيروت، 2003م.
ـ علوان، علي عباس، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق: اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج**، وزارة الإعلام، بغداد، 1975م.
ـ علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985م.
ـ علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984م.
ـ علي، مناصرة، **بنية القصيد في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م.
ـ عماد، عبد الغني، **سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2006م.

ـ عوض، ريتا، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974م.

ـ عيد، رجاء، **لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث**، دار منشأة المعارف، الاسكندرية 1985م.

ـ الغامدي، سعيد بن ناصر، **المرجعية في المفهوم والمآلات**، مركز صناعة الفكر للدراسات والأبحاث، بيروت، 2015م.

ـ الغذامي، عبدالله، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية-نظرية وتطبيق**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998م.

ـ الغذامي، عبدالله، **النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م.

ـ فتوح، حمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1978م.

ـ فضل، صلاح، **إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقص والمسرح)**، هيئة قصور الثقافة، م1993.

ـ قطب، سيد، **في ظلال القرآن**، ج4، دار الشروق، بيروت، ط11، 1985م.

ـ قطوس، بسام، **أفخاخ النص؛ الرحلة إلى المعنى**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014م.

ـ قطوس، بسام، **تمنّع النص متعة التلقي**؛ قراءة ما فوق النص، دار أزمنة، عمان، الأردن، 2002م.

ـ قطوس، بسام، **دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2016م.

ـ قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م.

ـ قطوس، بسام، **عتبة التأويل وعتمة التشكيل**، وزارة الثقافة، 2011م.

ـ قطوس،بسام، **استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي**، دار الكندي، إربد، 1998م.

- القعود، عبد الرحمن محمد، **الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م.
- قميحة، جابر، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، هجر للطباعة والنشر، مصر، 1987م.
- كاسيرر، أرنست، **في المعرفة التاريخية**، تحقيق: أحمد حمدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1967م.
- الكبيسي، طراد، **في الشعر العراقي الجديد**، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979م.
- الكبيسي، عمران، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م.
- كحلوش، فتيحة، **الخطاب الشعري المعاصر، سلطة المرجعيات وغوايات السؤال**، ضمن أعمال مؤتمر المرجعيات في النقد والأدب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، مج1، 2017م.
- الكركي، خالد، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، دار الجبل، بيروت، 1989م.
- الكركي، خالد، **الصائح المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.
- كريستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبغال للنشر، المغرب، 1991م
- كنونيّ، أحمد زكي، **المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة**، الدار البيضاء،، المغرب، 2006م.
- لبيب، الطاهر، **سوسيولوجيا الثقافة**، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، ط5، 1988م.
- لوحيشي، ناصر، **الرمز في الشعر العربي**، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2011م.
- ماضي، شكري، **في نظرية الأدب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م.
- ماكس إس.شابيرو، رودا، **معجم الأساطير**، ترجمة حنا عبود، دار علاء الدين للنشر، دمشق، 2008م.

- مايكوفسكي، **قصائد مختارة**، ترجمة حسب الشيخ جعفر، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979م.
- مبارك، مبارك، **معجم المصطلحات الألسنية فرنسي- إنكليزي- عربي**، دار الفكر العربي، بيروت،1995م.
- المتنبي، **ديوان المتنبي**، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1991م.
- **مختارات من الشعر الروسي**، بوشكين، بلوك، يسنين، مايكوفسكي، آخماتوفا، حمزاتوف، ترجمة: حسب جعفر،ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والنشر، المجمع الثقافي 2008م.
- المديني، أحمد، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
- مراشدة، عبد الباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث (السياب ودنقل ودرويش نموذجا)**، دار ورد، عمان، 2006.
- مروة، حسين، **تُراثنا كيف نعرفه**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1985م.
- معدّي، **الحسيني الحسيني، أساطير العالم، الأساطير السومرية**، كنوز، القاهرة، 2012م.
- معدي، الحسيني، **موسوعة الصوفية" نشأة وتطور التصوف وإشكالية تعريفه وموقف القرآن والسنة منه"**، كنوز للنشر والتوزيع،2013 م.
- المقدسي، **مظهر، البدء والتاريخ**، مج 2، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،1980م.
- الملغوث، سامي بن عبدالله، **أطلس الأديان**، مكتبة العبيكان، الرياض، 2007م.
- المنقري، نصربن مزاحم، **وقعة صفين**، حقق: عبد السلام هارون،ط2، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر، القاهرة، 1382ه.
- منور، محمد بن عبدالله، **استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث**،الرياض، 2006م.
- مهدي، سامي، **الموجة الصاخبة (شعر الستينات في العراق)**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م.

ـ **الموسوعة العلمية الشاملة، تاريخ دول وأحداث**، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،2012م.
ـ موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرؤيا الشعرية**، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2005م.
ـ الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003م.
ـ مينه، حنا، **قضايا أدبية وفكرية**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012م.
ـ ناصر، محمد، **الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)**، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1985م.
ـ نشاوي، نسيب، **مدخل إلى دراسة المدراس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م.
ـ نصار، نواف، **المعجم الأدبي**، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، 2007م.
ـ نهر، هادي، **دراسات في الأدب والنقد: ثمار التجربة**، عالم الكتب الحديثة، إربد، الاردن، 2011م.
ـ نوت، كيم، **الهندوسية**، ترجمة: أميرة عبد الصادق، دار المحور الأدبي للنشر والتوزيع،2016م.
ـ نيكولسون، رينولد، **في التصوف الإسلامي وتاريخه**، ترجمة: أبو العلا العفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1956م
ـ هلال، هيثم، **أساطير العالم**، دار المعرفة للطباعة والنشر، لبنان، 2007م.
ـ وايلز، كاتي، **معجم الأسلوبيات**، ت:خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013م.
ـ وصفي، عاطف، **الأنثروبولوجيا الثقافة**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1971م.
ـ يقطين، سعيد، **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، 1997م.
ـ يوسف، جمال حسني، **صورة النار في الشعر المعاصر: مصادرها، دلالاتها، ملامحها الفنية**، دار العلم والإيمان، القاهرة، 2009م.

الرسائل الجامعية

- البصري، ياس عوض، **المرجعيات الثقافية في شعر أديب كمال الدين**، رسالة ماجستير، كلية الآداب،جامعة البصرة، العراق، 2016م.
- بغوس، سامية، **أسطورة الإنبعاث عند أدونيس "أدونيس عند أدونيس"**، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجمهورية الجزائرية، 2012م.
- بوحجام، محمد ناصر، **أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث 1925-1976**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الجزائر، 1987م.
- الحلاق حنان، **المرجعيات الثقافية لمصطلح "الشعرية" عند النقاد العرب المعاصرين" نماذج مختارة"**، رسالة ماجستير، جامعة قطر، قطر، 2014/ 2015، ص38.
- الخاقاني، حسن عبد عودة، **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2006م.
- السكويت، عبدالله بن خليفة بن دخيل، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي من عام 1351 إلى 1416ه**، أطروحة دكتوره، جامعة الإمام محمد، الرياض، 2008م.
- سمية، عطار، **مقومات الصورة الفنية في شعر بدر شاكر السياب**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أبو بكر بلقايد، الجمهورية الجزائرية، 2017-2018م.
- الصالح، نضال، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب،2002م،
- المجالي، حسن مطلب، **أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث**، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية،الأردن، 2009م.
- محمد عبد الرحمن، إبراهيم، **استدعاء شخصية الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث**، أطروحة دكتوراه، كلية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، جامعة القاهرة، 2002م.

ـ منور، محمد، **استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث**، أطروحة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود، قسم اللغة العربية، السعودية، 2007.

ـ النوافعة،جمال فلاح، **أثر القرآن في الشعر الفلسطيني الحديث**، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2008م.

الأبحاث العلمية المنشورة:

ـ إبرير، بشير، مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، **مجلة علامات في النقد**، ج49، ع13، 2003م.

ـ أكيان، ميشيل، سان جان بيرس: وضعية الكلمة، ترجمة طارق بكريم، **مجلة الحوزة الشعرية**، العدد الثاني، خريف 2016 ص132-134

ـ البصير، جولة في الشعر العراقي الحديث، **مجلة دار المعلمين العالية**، عدد1، بغداد، حزيران، 1951م.

ـ بو حسين، أحمد، مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، شباط 1989، ص72.

ـ جبار، شيماء ستار، الأسطورة والرمز في شعر (بدر شاكر السياب)، **مجلة ديالي**، عدد 46، 2010م.

ـ جبرا، إبراهيم جبرا، أسطورة الموت والانبعاث، **مجلة الشعر**، عدد 20، ص30.

ـ حسين، فاتنة محمد، تجليات الرفض في شعر فدوى طوقان، **المجلة الأكاديمية العراقية**، جامعة الموصل، مجلد 7، عدد 27، تشرين أول، 2011م.

ـ خرماش، محمد، المرجعيات الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، **مجلة حوليات الجامعة التونسية**، عدد38، تونس، 1995.

ـ خضري، علي، بلاوي، رسول، تجليات الغربة وظواهرها في أشعار" عدنان الصائغ"، **مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها**، فصليه محكمة، عدد36، خريف 1394، 2015م.

ـ الرواحنة، مسلم رشد، المعتقدات الدينية الفرعونية المصرية بين الوثنية والأسطورة والتوحيد، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، جامعة مؤتة، مجلد 22، عدد 5، 2007م، ص291

ـ زايد، علي عشري، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، **مجلة فصول**، مج1، عدد1،1980م.

ـ سيغان، مارك، بيرس شاعر البحر، **مجلة الجوزة الشعرية**، العدد الثاني، 2017م، ص50

ـ عبادي، رحمن غركان، دخن، علي كتيب، المرجعية التاريخية في قصيدة التفعيلة العراقية، **مجلة آداب الكوفة**، 2017م،ص4 www.qu.edu.iq>uploads..

ـ عباس، حازم كريم، سعد، رياض عبدالله، المرجعيات الأسطورية للتكرار في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، **مجلة أوروك للعلوم الإنسانية**، جامعة المثنى، العدد4، مجلد 10، 2017م، ص74.

ـ عبد علي، عبد المنعم حامد، تأثير الغزو المغولي على الحياة العلمية في بغداد، **مجلة مداد الآداب**، عدد5، ص482. https://www.iasj.net

ـ عزيز، كيلاس محمد، توظيف المرجعيات في شعر نضال العياش/ ديوان مزامير الشيطان إنموذجا، كلية القانون، **مجلة جامعة السليمانية**، العراق،2019م.

ـ فلح، محمد يونس، تأثير المغول بالإسلام، **مجلة كلية العلوم الإسلامية**، عدد9، 2011، ص219. www.coism.mosuljournals.com

ـ كاظم، لمياء محمد علي، الوركاء مدينة الحضارة الخالدة، **مجلة جامعة بابل**، عدد 18، 2010، ص222.

ـ كتاب جزر الأنتيل ونص سان جون بيرس ألاعيب البناء والتحري عن شجرة النسب،**مجلة نزوى** https://www.nizwa.com

ـ محمد، سعيدي، الرفض في الشعر العربي المعاصر، **مجلة الآداب واللغات**، جامعة قاصدي مرياح ورقله، الجزائر، عدد 7، مايو، 2008م.

ـ موسى، إبراهيم نمر، نحو تحديد المصطلحات: التناص- الأدب المقارن- السرقات الأدبية، **مجلة علامات النادي الأدبي**، جدة، ج64، مج16، فبراير، 2008، ص67

ـ الموقف الشعري إلى أين؟، مجلد 31، **مجلة الأقلام،** ع11-12

ـ هيدان، نورة كطاف، الأسس الفكرية للعنف عند الولاة المسلمين الحجاج بن يوسف الثقفي أنموذجًا، **مجلة المستنصرية للدراسات العربية والدولية،** عدد46. ص292. https://www.iasj.net

ـ يفتوشنكو، يفجيني، ماكوفسكي: المعاصر والخلود، ترجمة:محمود غانم، **مجلة أقلام،** عدد8، مجلد 15، 1980م.

المواقع الالكترونية

1.أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي فلاديمير مايكوفسكي www.adab.com

2. أدب سان جون بيرس www.adab.com

3.الأساطير الهندية وأثرها في التراث الثقافي www.maaber.50megs.com>mytholog

4.أساطير رومانية، https://www.wikiwand.com

5.أسطورة جلجامش: في وصف دلمون، https://www.alaraby.co.uk

6.الآلهة اليابانية أماتيراسو https://m.facebook.com

7.أنوناكي، https://m.marefa.org

8.الأوربوروس https://ar.m.wikipedia.org

9.بور، علي رومي، الرمزية المشتركة في أشعار جواد جميل وطاهرة صفار زاده دراسة وتحليل https://diae.net

10.بيرس طائر مهاجر يبحث عن قصدة تضيء عتمة الكون https://middle-east-online.com

11.تجارب ومغامرات شعرية خارج الزمن www.archive.aawsat.com

12.تعرف على 14 من إله الحضارات الرومانية القديمة، www.wasse3sadrak.com.

13.التميمي، عزيز، منظومة القراءة / سلطة النص، www.maaber.org>literature11

14.الجبور، أسعد، حوار مع الشاعر الفرنسي سان جون بيرس www.alketaba.com

15.جميل، فؤاد، الطوفان في المصادر السومرية، والبابلية، والآشورية، والعبرانية، www.abualsoof.com

16.خرماش، محمد، فعل القراءة وإشكالية التلقي، كلية الأداب، فاس، ظهر المهزار، www.almutadaber.com

17.الدقاري، مصطفى، نحو تصور لدراسة المرجعية- مفهوم النص،2007م www.airssforum.net>forum>4759

18.الدلفي، كامل، حمار بوريدان في عراق مابعد 2003، www.m.ahewar.org

19.الزراع، عبده، عدنان الصائغ: الشعر العراقي يقترح استكشافات جديدة، www.adnanalsayegh.com

20.الزقورات https://ejaaba.com

21.الزيادات، تيسير محمد أحمد، استدعاء شخصية الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث. https://dergipark.org.tr>artic

22.الصائغ عدنان، صعاليك بغداد مرة أخرى، www.adnanalsayegh.com

23.عامر النوري، علي الربيعي،مسرح ناظم حكمت، دراسة في أصوله ومرجعياته،ص 12 https://www.iasj.net

24.عبد الرحيم، رحاب محمد عيسى، الرمز في شعر الشاعر الليبي عبد الحميد بطاو، https://jssa.journals.ekb.eg

25.العزيزي، عزيز، معضلة الحمار ومأساة الإختيار!! https://modawan.com

26.العكيلي، دلال، القائد الملهم https://m.annabaa.org

27.عمارة، يحيى، أثر شعراء الغرب في الشعر العربي المعاصر www.yahyaamara.com

28.فاوست https://m.marefa.org

29.بوطقوقة، قضايا الثقافة والشخصية: قراءة أنثروبولوجية www.aranthropos.com

30.قطوس، بسام، فخ التاريخ المذوَّت: عز الدين المناصرة ولحظة مواجهة التاريخ www.m.ahewar.org

31.الكسعي وقوسه https://ferkous.com

32.مدوسا https://m.marefa.org

33.معابد السومريين: https://m.marefa.org

34.معركة الجمل https://www.oocities.org

35.مفهوم الثقافة culture، www.moqatel.com

36.مفهوم المرجعية في علم المصطلح، فريد أمعضشو، 25/ 2/ 2011، جريدة العلم، http://www.alalam.ma/def.asp?codelangue=23&id_info=38330

حققت المـرجعيّات الثّقافيّة نـزوعا حداثيا بوصفها وسيــلة للقراءة النّقديّة، وحـــقلاً للإنـــتاج المعرفي والإبداعي، لتشكّل نافذة للمعادلة البديلة المستوحاة من التّماس الثّقافي فغدا النص بوتقة تتلاقح فيها الذّاكرة العامة في الذّاكرة الخاصة، عبر جملة من المتلاحقات الثّقافيّة والتّفاعلات النّصّية تتقاطع وتنصهر في الانفتاح على المستوى الشّكلي والـدّلالي، ونتـلمس اشتغالاتها وتمـثلات معالمها وذخيـرتها المعرفية القصدية مـن خـلال الحفـر في بواطن لغـة الشـّعر المكتنزة دلاليًّا ورؤيويًّا، والوقوف على أغوارها وفك شيفراتها ورموزها، التي جسّدتْها الذّات الشّاعرة الواعية لاختراق وعي المتلقي رؤيويا في قراءة الوجود ومـحاكاة الـواقع من خـلال ما يكتنف ذاتــها، وتختزن ذاكرتها، عبر جدليّة الـظّاهر والباطـن في المنـحى اللغـوي، بعـيدًا عن التّجسيدات الماديّة، والسّطحيّة للوجود، جاعلًا منها قوة فاعلة ومؤثّرة في الذّائقة عبر المزاوجة بين المضمر والمعلن؛ لذا حفل المتجسّد النّصّي بالجماليات الفنيّة التي عملت على تنشيط الدّلاليّة والتّأويلية.



